Biblioteca de artă

329

Artă şi gîndire

psihologia artei

Psiholog şi estetician de vocaţie, Henri Delacroix abordează fenomenul creaţiei artistice dintr-o perspectivă integratoare, globală, evitînd cu grijă nu numai mozaicarea atomizantă a psihologiei la modă în anii cînd şi-a scris şi publicat cartea, dar şi riscul oricărei fragmentări pe care apelul concomitent la mai multe discipline l-ar putea face inerent.
O carte a unui umanist pentru care autonomia şi eteronomia disciplinelor artistice nu afectează structura funciarmente unitară a fiinţei umane. Expresie înaltă a acestei unităţi organice, într-o sinteză constructivă, pe care opera de artă în sine o concretizează, ea revelează şi consolidează pe de-o parte unitatea fiinţei ca personalitate individuală, iar pe de altă parte unitatea ontologică la nivelul speciei.

OCTAVIAN BARBOSSA

Lei 20

Henri Delacroix

psihologia artei



Editura Meridiane

Henri Delacroix
Psychologie de l'art
Essai sur l'activité artistique
Paris, Librairie Félix Alcan, 1927

Henri Delacroix

Liliana Ghermen
Iași - 14 martie 1983

psihologia artei

ESEU ASUPRA ACTIVITĂȚII ARTISTICE

Traducere de
VICTOR IVANOVICI și VIRGIL MAZILESCU

Prefață de
OCTAVIAN BARBOSSA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1983

Maître du Cœur d'Amour Epris
Intîlnirea dintre Inimă și Umila Dorință, circa 1460
(28×20 cm) Viena, National Bibliotek, cod 2597, folio 31 verso

PREFAȚĂ

Psihologia artei — iată un titlu incitant și ceea ce merită să fie subliniat încă de la început, chiar dacă în felul acesta anticipăm, cu oarecare doză de prezumție, asupra concluziilor cititorului, nu se dezminte la lectură. La sfîrșit, cititorul nu simte nevoia să se odihnească în fotoliul contemplativ al cunoașterii, ci să continue procesul început odată cu primele pagini ale cărții, cu lectura psihologică și estetică a operei de artă și, mai departe, cu lectura realității, așa cum ne este dată ea și așa cum sensibilitatea noastră, prin intermediul artei, ne-o arată a fi. Întorcîndu-se, de astă dată, asupra realității, cititorul constată că abia acum o vede sau este pe cale să o vadă în ipostaza sa adevărată, adică umană, în deplinătatea unității și organicității laturilor sale exterioare și interioare, culturale și nu numai culturale. În fața operelor, el își amintește acum, cu profundă satisfacție, cuvintele lui Paul Klee: „arta nu redă vizibilul, ci face vizibil". La sfîrșitul lecturii începe să înțeleagă și simte că mai are mult de înțeles din modul *cum*, privind, începe să vadă.

Psihologia artei nu numai că nu își propune să se substituie acesteia sau să substituie arta realității, ci încearcă să arate cît de bogate

sînt căile artei în înțelegerea realității, înțele-

gerea destinului lor uman. Psihologia ne arată cum artele învață cele două simțuri privilegiate — văzul și auzul — *să asculte,* așa cum îndeamnă Claudel, muzica devenirii interioare a lucrurilor și a faptelor. Dincolo de înțelegerea procesului de geneză a operei de artă, psihologia aplicată acestui domeniu ne introduce în fascinanta confruntare intelectuală a întrebărilor și răspunsurilor care frămîntă conștiința estetică a lumii moderne.

În analizele sale, autorul pune în joc arsenalul informativ, teoretic și metodologic al mai multor discipline, chiar dacă formația sa este de psiholog, astfel că lucrarea sa are un caracter de sumă enciclopedică, în sensul cel mai pur și mai exact al cuvîntului. Istoria și etnografia, lingvistica și psiholingvistica, psihologia ca atare, a creației și a receptării, sociologia gustului, critica și estetica, logica și filosofia culturii își spun cuvîntul cu competența și dezinvoltura profesională a specialistului neînchistat în limitele unui domeniu anume. Interferența disciplinelor artistice și teoretice nu este un fapt de ieri sau de azi, el este o caracteristică fundamentală — în modalități diferite —, cu un grad de specificitate variabil, dar oricum prezent, pentru că este structural personalității umane din totdeauna. Epoca modernă nu face decît să lărgească aceste căi, să multiplice și să nuanțeze modalitățile, dar niciodată prin anularea specificului prin care integritatea ființei umane se afirmă ca unitate inconfundabilă în ordinea universală a fenomenelor. Arta pe care, în cazul de față, psihologia încearcă să o explice, deține în acest proces un loc aparte.

Scrutînd lumea în multitudinea ipostazelor ei, artistul — muzicianul, poetul, pictorul și enumerarea ar putea continua — o întreabă și se întreabă mereu, iar prin modul în care o reprezintă el dă și interpretează răspunsul și nu o dată îl determină. Iată de ce putem spune că prin artă omul angajează un dialog perma-

nent cu văzutul, aparența, în primă instanță, și nevăzutul, esența, în a doua și nu ultima instanță, aceea a conștiinței, a intelectului și sensibilității deopotrivă. Limbajul imaginilor, vizuale sau auditive, și limbajul conceptelor nu sînt decît două ipostaze ale unui multiplu proces de cunoaștere și comunicare a omului cu realitatea și a omului cu semenul său.

* * *

Rar mi-a fost dat să citesc o carte cu atîtea locuri comune *demne de reținut.* Subliniez. De fapt, un fel de adevăruri fundamentale, neconjuncturale, pe care numai tonul firesc, eleganța, lipsită de orice pedantă și orgolioasă retorică, cu care autorul îl rostește, le face, în aparență, ușor asimilabile unei asemenea categorii, cu atît mai mult cu cît numai ele nu se tem de riscul de a fi privite ca atare. Vedeți, nu știu bine cum să mă exprim, cîte rezerve să îmi iau, pentru ca ambiguitatea semantică a afirmației inițiale, cu paradoxul ei implicit, să nu lase cumva impresia unei perfide insinuări peiorative, de care, evident, sînt cu totul străin.

Dimpotrivă, aș vrea să fie privită ca elogiul cel mai direct adus bunului simț, virtute despre care, la începutul faimosului său *Discurs asupra metodei,* în zorii epocii moderne, Descartes spunea, cu maliție sau filosofică inocență, că este lucrul cel mai răspîndit din lume deoarece nimeni nu se plînge că i-ar lipsi. Este adevărat că, ulterior, mentalitatea, de atîtea ori contradictorie a secolului XX mai cu seamă, cunoaște momente în care dreapta măsură — *aurea mediocritas* a lui Horațiu, și ea degradată din sensurile ei originare — nu numai că nu e privită ca un titlu de glorie a inteligenței, dar e chiar repudiată ca un lucru de rușine, ca o expresie a rutinei și comodității intelectuale, a lipsei de imaginație și îndrăzneală. „Ieșirea din făgașe", necesară atunci

cînd acestea sînt resimțite ca impracticabile, ca adevărate fundături, a fost cultivată în sine, ca o dovadă suficientă prin ea însăși, vai, a originalității. A apărut un tip de originalitate, mai bine-zis o clamare a acesteia, cu o frecvență care a făcut să nu se vadă prea repede că, volbura ieșirilor din făgașe se soldează, cel mai adesea, cu rămînerea pe delături. Adevăratele inovații, adevăratele înaintări nu se fac în zgomot, ci în tăcere.

Fără să accepte, în bloc, adevărurile și metodele tradiționale ale cercetării fenomenului artistic din unghiul de vedere al psihologiei, sau să întoarcă spatele perspectivelor noi, autorul acestei cărți are curajul de a privi și înainte și înapoi în același timp, aducînd totul într-un prezent al conștiinței și menținîndu-se permanent într-o stare de angajată detașare în investigațiile și expunerile sale. Spun expuneri, pentru că, hotărît lucru, cartea este a unui sorbonnard de autoritate internațională în lumea universitară interbelică și, fără să fie transcrierea în nici un fel a unui curs, constituie, în orice caz, expresia sa literară. Cu o finalitate de pedagogie socială incontestabilă, dar fără nici o intenție de vulgarizare, nici măcar de popularizare nu poate fi vorba, carte a unui savant care are meritul de a sublinia indirect că accesibilitatea limbajului științific, în sensul cel mai bun al cuvîntului, este un lucru de la sine înțeles. Pe scurt, o carte de specialitate adresată marelui public, care, la rîndul său, nu este privit drept o masă amorfă aptă doar pentru a fi dădăcită, ci o entitate de o complexitate și o diferențiere deosebite (la niveluri individuale sau al categoriilor socio-culturale), care merită să fie tratată ca atare, astfel încît receptivitatea să fie metodologic prezumată și nu pusă la îndoială.

Extremele de nici un fel nu sînt agreate, dar nici nu refuză să le exploreze teritoriile atunci cînd acestea îi ies în cale, acordîndu-le o atenție, egală în toate împrejurările. S-ar

spune că autorul avansează cu pași de melc, întinzîndu-și sau retrăgîndu-și antenele în același ritm, adică pe nesimțite. Cum, am ajuns la sfîrșit, parcă abia am început lectura !

Nu debutează cu afirmații ieșite din comun, care să capteze interesul rapid, uitînd apoi de necesitatea acoperirii lor, lăsînd-o pe seama cititorului, sau amînînd-o prudent. Și nici nu încheie în termeni asemănători. Chiar dacă ultimul capitol se intitulează *Concluzii*, iar judecățile de aici nu au mai fost toate exprimate, ele sînt supuse ca și cum ar fi bine cunoscute. Nu cumva cititorul să aibă impresia că îi datorează mare lucru. În bună tradiție socratică, autorul se retrage mereu în fața lectorului pe care-l consideră un partener de discuții și analiză chiar. Este, cred, modalitatea cea mai eficace de a introduce pe cineva într-un domeniu nou de cercetare, fie el și de strictă specialitate cum este acesta, cu sentimentul că, pe măsură ce-i descoperă meandrele ascunse, lucrurile îi devin familiare fără efort și mai ales negrevate de complexul ignoranței anterioare atît de scump neofiților sau profesorilor de circumstanță.

Evident nu este cazul de față. Psiholog și estetician de vocație, Henri Delacroix abordează fenomenul creației artistice dintr-o perspectivă integratoare, globală, evitînd cu grijă nu numai mozaicarea atomizantă a psihologiei asocianiste, la modă, în anii cînd și-a scris și publicat cartea, dar și riscul orcărei fragmentări pe care apelul concomitent la mai multe discipline l-ar putea face inerent.

O carte a unui umanist pentru care autonomia și eteronomia disciplinelor artistice nu afectează structura fundamente unitară a ființei umane. Expresie înaltă a acestei unități organice, într-o sinteză constructivă, pe care opera de artă în sine o concretizează, ea revelează și consolidează, pe de o parte unitatea ființei ca personalitate individuală, iar pe de altă parte unitatea ontologică la nivelul speciei.

Oricît de mult s-ar apleca asupra unor părți sau resorturi, conștiente sau inconștiente, ale procesului individual de geneză a operei ca și de receptare — pentru că într-un anumit sens receptarea sau contemplarea estetică este ea însăși o modalitate „pasivă" a creației — și oricît de importante i s-ar învedera la un moment dat al analizei unele aspecte sau resorturi determinante, din lăuntrul sau din afara artei, nu le supralicitează niciodată unilateral, nu sugerează posibilitatea unei chei universale, a unui principiu lămuritor pentru toate problemele. Pe cît de seducătoare pe atît de înșelătoare este tendința de a reduce o funcție complexă la o funcție elementară, ne pune în gardă autorul încă de la primele rînduri ale lucrării sale. Sau în altă parte : „la baza oricărei realități se află în primul rînd spiritul de sistem. Nici o stare sufletească izolată nu poartă cu sine garanția realității sale". Dimpotrivă, pe măsură ce explorează fenomenul în adîncime, simte mereu nevoia să apeleze la noi unghiuri de vedere, la argumente care pot veni din teritorii socio-culturale mai mult sau mai puțin învecinate.

Conștient de vastitatea și complexitatea problemelor, de dificultatea unei delimitări precise a granițelor unui domeniu prin excelență interdisciplinar, autorul simte nevoia să-l avertizeze pe cititor în intitularea cărții sale : Filosofie sau psihologie a artei. Și într-un caz și în altul, sentimentul că foarte multe aspecte au rămas abia atinse, sugerate sau chiar uitate nu-l părăsește dar totuși optează pentru titlul de psihologie a artei, mai aproape de preocupările și intențiile sale și mai exact față de ponderea acordată problemelor de această natură.

Cartea este împărțită în două secțiuni. Prima examinează geneza psiho-sociologică a artei în decursul istoriei omenirii și aici face apel la etnografie și la alte discipline conexe,

năzuind în final spre o circumscriere nuanțată a ceea ce se cheamă *starea estetică*, unde artistul și opera sînt două entități judecate în dialectica lor intrinsecă și în relația directă cu receptorul. A doua secțiune ține mai direct de pragmatismul creației și al receptării. Sînt analizate aici elementele principale în specificitatea lor ale experienței muzicale în primul rînd, unde se vede bine, autorul se simte la el acasă, continuînd apoi cu artele cuvîntului și pictura. Întîietatea pe care o dă muzicii nu este aceea a unei evaluări cu intenții ierarhice ci este expresia unei preferințe subiective personale. Fără prezumția unei judecăți definitive autorul lasă deschisă poarta altor cercetări neînlăturînd — *mutatis mutandis* — posibilitatea extrapolărilor. Faptul, evident, rămîne la latitudinea cititorului, pe care, repet, nu-l subestimează nici o clipă pe tot parcursul lucrării.

În concepția autorului și nu numai a lui (la Bauhaus nu se gîndea altfel solidaritatea constructivă a artelor, exact în aceeași perioadă, iar experiențele ulterioare ale artei contemporane nu au făcut decît să confirme și să impună un asemenea program). Artele se „exclud" și se cheamă amical unele pe altele, fie pentru a se defini și completa, fie pentru a se afirma în totalitatea lor. Pentru că fiecare artă reprezintă un aspect și un moment anume al *Artei*, cu literă mare și înțeleasă deci la un plural indefinit. Aspect care poate fi luat ca atare, ca o entitate sau un ansamblu care își ajunge. Își ajunge este un fel de a spune și sub anumite aspecte ținînd de timpul și spațiul individual, psihologic și social, într-adevăr își poate fi sieși suficient. Pentru moment. Dar, în același timp, experiențele moderne confirmă din plin faptul că momentul respectiv închide în scris sau implică exigența, simultană sau succesivă a celorlalte. Nu e vorba de o solicitare de tip stereo, ci de o solicitare virtuală determinată de unitatea spirituală a ființei umane,

Tudor Vianu ajunge la concluzii similare, mai complexe şi mai nuanţate, statuînd arta drept „forma cea mai superioară a muncii". Se poate spune — conchide Tudor Vianu — că arta este idealul întregii tehnici omeneşti, dar, în acelaşi timp, că ea este produsul tehnic care a atins perfecţiunea naturii.

Am făcut această apropiere nu pentru a diminua meritele psihologului francez, a cărui carte apare acum în traducere românească, ci pentru a întări cu noi argumente, venite din noi perspective, concepţia pe care el însuşi tinde să o demonstreze. Diferenţele ţin mai ales de formulare. Apropierea artei de natură pe de o parte şi apropierea ei de ştiinţă şi tehnică pe de altă parte, este un punct de convergenţă, într-un grad sau altul, comun conştiinţelor estetice ale timpului. „A crea, spune Henri Delacroix — nu este desigur privilegiul exclusiv al artei". Ştiinţa, ea însăşi organizează realitatea potrivit necesităţilor subiectului uman, ea însăşi îi creează instrumentele de dominare a universului utilitar.

Dacă la originile culturii şi civilizaţiei omeneşti, cosmogoniile erau în acelaşi timp ştiinţă, poezie, filosofie, încercări de explicare pozitivă a genezei şi evoluţiei universului, astăzi marile ipoteze ştiinţifice au o dimensiune poetică incontestabilă. Ipoteza coperniciană sau ipoteza einsteiniană a lumii pot fi desigur contemplate ca opere de artă. „Există un anumit aspect al frumuseţii caracteristic naturii, care nu apare decît prin intermediul ştiinţei, deoarece ea descoperă o ordine a lumii, la care sensibilitatea nu parvine". Arta, ştiinţa, tehnica se dovedesc a fi complementare. Numai o examinare nedialectică, nediferenţiată a problemelor a putut acredita ideea unei antinomii între cunoaşterea ştiinţifică şi cunoaşterea artistică. Însăşi dichotomia ca atare nu este lipsită de riscuri, pentru că ea lasă deschisă posibilitatea opoziţiei. Or, intuiţiile psihologiei

tradiţionale ajung să fie confirmate de cercetările moderne ale psihologiei experimentale. Disciplinele artistice şi cele ştiinţifice sînt solidare în constituirea universului uman al civilizaţiei. „Dar din faptul că toate artele (şi ştiinţele am adăuga) ţin de timp şi de procedeul fundamental în care conştiinţa psihologică construieşte timpul nu urmează că sîntem îndreptăţiţi să afirmăm că una nu este decît efloreseenţa celeilalte". În mod absolut nu, dar în mod relativ da. Pentru că autonomia, de care artele, astăzi, în epoca revoluţiei tehnico-ştiinţifice, nu mai sînt geloase, este determinată, implicit, de corespondenţa şi intercondiţionarea lor. În măsura în care artele, ca şi ştiinţele, ne îndepărtează de natură, în aceeaşi măsură ne şi apropie, evident la un alt nivel, de ea. „Arta ne dă impresia naturii şi, totodată, ne eliberează de ea. Această spontaneitate în jocul facultăţilor de cunoaştere, care produce plăcerea estetică prin acordul lor, face legătura între natură şi libertate".

Mecanismele interioare ale acestei „spontaneităţi deliberate", pe care arta o prilejuieşte, sînt prezentate în cartea de faţă sistematic şi cu o remarcabilă naturaleţe a stilului. Iar dacă prin artă se realizează paradoxul de a depăşi greutatea realităţii fără de a ieşi din sfera afectivă, am putea spune că prin acest mod de a face ştiinţă se accede mai direct la adevărurile fundamentale şi particulare ale fiecărei arte.

OCTAVIAN BARBOSSA

AVERTISMENT

Această carte nu are pretenția să constituie o filosofie a artei, nici măcar o psihologie a artei. Prea multe probleme, pe care nu le-am atins nici măcar în treacăt, ar trebui să fie tratate aici, dacă aș vrea ca ea să merite pe deplin al doilea dintre titluri. O numesc totuși Psihologia artei, *deoarece titlul este comod și arată bine intențiile autorului.*

Mi-am dat silința să studiez, într-o primă parte, condițiile cele mai generale ale activității estetice ; și, într-o a doua, să-mi completez analizele cu cîteva exemple concrete, împrumutate din principalele arte.

PARTEA ÎNTÎI

Capitolul I

LUMEA JOCULUI. JOCUL ȘI ARTA

O teză celebră și confuză raportează arta la joc, din care ea s-ar trage prin evoluție. Este întotdeauna seducător să reduci o funcție complexă la o funcție elementară și, întrucît jocul, în formele sale cele mai modeste, se prezintă ca o simplă cheltuire de energie, să plasezi arta, folosind acest subterfugiu, în clasa faptelor biologice elementare.

Pot fi scoase fără dificultate în evidență cîteva trăsături prin care arta se înrudește cu jocul. Ambele scapă de sub constrîngerea realului și a vieții cotidiene. Artistul își creează o lume și o domină, ca și copilul care se joacă. Cel ce contemplă se simte eliberat de povara lucrurilor, ca și copilul care se joacă.

Un echivoc favorizează această asimilare.

Cînd Schiller vorbește despre artă ca despre un joc, ceea ce înțelege el prin joc nu este doar excesul de energie care se cheltuie într-o activitate superfluă, ci și, cu precădere, acordul facultăților, armonia interioară a tendințelor, libertatea contemplației.

În cuvîntul joc sînt cuprinse două semnificații foarte diferite : consum de activitate, cum va spune mai tîrziu Spencer ; activitate totală și armonioasă, cum afirma analiza kantiană a judecății de gust. Schiller a făcut dis-

tincție între aceste două noțiuni, dar le-a numit cu același cuvînt și, cum a arătat că „jocul natural al forțelor", consumul de energie superfluă, ne îngăduie să înțelegem trecerea de la „starea naturală" la „starea estetică" [1], lui îi datorează cuvîntul joc această plenitudine și această pluralitate de sensuri, care-l fac, fără îndoială, capabil să definească arta; cu condiția să nu i se atribuie doar semnificația inferioară, cum se știe că a procedat Spencer.

Romanticii germani au desăvîrșit cariera acestui subiect. Pentru ei jocul înseamnă libertate spirituală, forță creatoare, genialitate. Arta nu este prin urmare altceva decît jocul. Artistul își domină și își depășește opera, considerînd-o un joc divin sau inutil, tot așa cum cel care se joacă domină lumea efemeră a posibilităților sale inconsistente.

•

În treacăt fie spus, aceasta nu este singura ambiguitate cu privire la joc. Psihologia și pedagogia confundă adeseori jocul — activitate spontană de dezvoltare cu jocul — amuzament. Afirmăm adeseori că un copil mic se joacă cu vocea atunci cînd gîngurește, sau că se joacă cu membrele atunci cînd încearcă să-și miște degetele sau să-și apuce laba piciorului. Asistăm în asemenea cazuri la structurarea unei funcții. Copilul își dă silința să cucerească limbajul, să-și cucerească trupul. O funcție tinde aici să se constituie prin încercări nenumărate. Nu este la mijloc o activitate de lux, un consum de energie superfluă, ci o activitate orientată, o energie utilitară în sînul unei supraactivități aflate în stare de trezie, al supraabundenței și al amplificării răspunsurilor motrice. Nu este la mijloc nici muncă, dacă prin acest cuvînt înțelegem consum de forță în vederea unui scop pe care ni-l propunem sau pe care-l acceptăm: conștiința copilului nu se află încă la nivelul finalității

intenționale, al continuității de orientare și al activității „serioase". Și nu este vorba nici de amuzament, dacă prin asta vrem să spunem urmărire a unui scop pentru satisfacerea plăcerii și luare în serios a unui țel fictiv: în acest stadiu de dezvoltare, copilul încă nu face deosebire între ceea ce este serios și ceea ce este iluzoriu, între mijloc și scop.

Există deci o formă de joc care precede diferențierea dintre muncă și amuzament, dintre ceea ce este serios și ceea ce este iluzoriu. Exact aspectul pe care l-a izolat și l-a pus bine în valoare Groos. Este jocul-preexercițiu care, în sînul vastei activități spasmodice și nediferențiate a copilului, conturează sistematizarea progresivă a funcțiilor latente.

Atunci cînd dezvoltarea mentală și viața socială l-au deprins pe copil cu munca, atunci cînd el a devenit capabil să-și cheltuiască forțele în vederea unui scop, să păstreze noțiunea de scop, să-și organizeze mijloacele, să înlăture obstacolele, în lumea implacabilă a realității obiective, tot atunci și jocul-amuzament i se prezintă ca o revanșă în fața vieții serioase, ca o eliberare a propriei energii, ca un consum de activitate fizică sau mentală, fără alt scop decît plăcerea însăși. Pe această treaptă dispare nediferențierea de mai sus. Activitatea copilului se orientează în două direcții distincte și oscilează apoi de la una la alta.

Sustrăgîndu-se muncii, pătrunzînd în universul jocului, copilul va avea sentimentul libertății redobîndite, al propriei satisfacții, al plăcerii vii de a crea. Din această lume în care se află la el acasă, copilul privește liber spre gravitatea vieții reale. Plăcerea și iluzia descătușată se opun aici realității.

O clipă mai devreme, distincția nu exista încă; totul se pierdea într-o activitate nediferențiată, prealabilă muncii și jocului. O clipă mai tîrziu, în artă, plăcerea și libertatea creatoare vor încerca să construiască o lume la fel

de solidă ca și aceea a realității, sub impulsul unei activități la fel de puternice și la fel de fecunde ca și genialitatea primitivă a copilului în căutare de sine, în căutarea societății și a lumii.

Li s-a întîmplat pedagogilor să confunde jocul-preexercițiu cu jocul-amuzament. Educația „atrăgătoare" e îndreptățită, fără îndoială, atunci cînd urmărește să prezinte cît mai mult cu putință copilului din acele lucruri pe care el trebuie să le învețe, în clipa în care e gata pregătit să le accepte, și cînd face cît mai mult cu putință apel la mijloacele lui naturale. Educația greșește uneori atunci cînd încearcă să se organizeze prea mult ca pe un amuzament. Nu toată virtutea jocului stă în amuzament.

Jocul este mai întîi exces de energie. Spencer a afirmat pe bună dreptate, după Schiller, că, de la un anumit grad de tensiune, surplusul de forță se cheltuie fără motiv, doar pentru a se cheltui. Activitate supraabundentă și dezinteresată, aceasta este ideea călăuzitoare a lui Spencer. Jocul decurge din hiperexcitabilitate, din hiperreactivitate, din excesiva încărcătură energetică. Dat fiind că un organism e un sistem complex de funcții, se înțelege că jocul înseamnă în același timp, și din același motiv, consum de forțe superflue și recuperare de energii pierdute.

Remarcăm cu ușurință că surplusul acesta de energie nu constituie decît o condiție favorabilă. Dacă jocul este uneori ca o destindere a unui resort comprimat la maximum, adeseori, jucîndu-se, animalul, copilul și omul matur se află într-o stare medie de activitate. Plăcerea jocului suscită forța pe care acesta o utilizează. Adeseori, jocul e continuat pînă la epuizare.

Remarcăm cu ușurință și faptul că surplusul acesta de energie nu se risipește în toate

direcțiile. Consumul lui se sistematizează. Spencer observase că jocul imită îndatoririle grave ale vieții. Nu trebuie totuși să vorbim, cu mai multă claritate și îndrăzneală, despre un instinct care se exersează, sau, dimpotrivă, acționează în vederea propriei distrugeri ?

Jocul, vom fi nevoiți s-o repetăm, variază în funcție de cel ce se joacă. Tînărul și adultul, animalul și omul nu se joacă în același fel. Jocul adultului e mai cu seamă recreere, distracție, uneori chiar divertisment, așa cum îl înțelegea Pascal. Jocul celor tineri, îndeosebi al animalelor tinere, e poate mai întîi și înainte de toate preexercițiu, ucenicie. Se presimte și începe să se contureze instinctul ; în timpul jocului, animalul deprinde menirea rasei sale ; astfel, cu o minge, pisoiul se exersează pentru prinderea șoarecilor. Jocul omului se complică în decursul întregii vieți omenești, pe care omul o evită și o caută prin jocurile sale grosolane sau subtile.

Nu e deloc inexact să afirmăm că tinerețea este vîrsta jocului. Jocul constituie, într-un sens, ucenicia instinctului și a vieții și rațiunea de a fi a vîrstei tinere. El stimulează creșterea ; structurează funcțiile și organele.

Dar nu s-ar putea afirma la fel de bine că, prin joc, copilul înlătură și lasă în urma sa multe forme de activitate care, departe de a-i pregăti viitorul, au aerul că țin de trecut ? Nu s-ar elibera el oare prin joc de trecutul rasei sale ?

Și teoria prospectivă, și teoria retrospectivă a jocului ignoră prezentul. Instinct care se formează sau se atrofiază, iată laitmotivul acestora. Or, la copil de exemplu, nu există decît foarte puține instincte veritabile, dacă rezervăm acest nume coordonărilor psihomotrice prestabilite care s-ar desfășura în mod implacabil, într-o serie de acte inexorabil înlănțuite. Există la el funcții și tendințe. Primele se traduc prin acele încercări nesigure,

dar bine sistematizate, de funcţionare, care sînt jocurile — preexerciţiu : ca mersul sau ca vorbirea. Ultimele se exprimă printr-o mare varietate de acte şi de născociri : copilul, de pildă, nu posedă cîtuşi de puţin instinctul vînătorii sau al migraţiei ; îi plac însă senzaţiile tari, gesturile violente, goana, deplasarea, dominaţia, necunoscutul, fugărirea etc. Se va juca prin urmare de-a vînătorul. Din toate aceste gusturi şi din toate aceste atracţii se încheagă, pe măsura capacităţii intelectuale a copilului, poemul jocului său.

Aşadar jocul pune în acţiune la copil nu atît instincte propriu-zise, cît funcţii motrice şi mentale ; aceasta fiindu-i realitatea biologică, este inevitabil ca jocul să pară orientat spre viitor. Pe de altă parte, diferitele lui forme corespund destul de bine etapelor de dezvoltare a vieţii omeneşti, începuturilor şi civilizaţiilor perimate pe care copilul le lasă treptat în urma sa ; este inevitabil ca jocul să pară că se desprinde de trecut. Dar trebuie să-l vedem orientat mai cu seamă spre prezent şi spre posibil, adică spre viitorul care ar putea fi, dar care nu va fi niciodată. Tipul de joc depinde în acelaşi timp de nevoile momentane ale copilului, de interesele lui, de aptitudinile, gusturile şi nivelul lui de dezvoltare mentală şi organică[2].

În cadrul jocului, personalitatea copilului se realizează spre folosul acestuia. Copilul se dă drept cel care este şi cel care ar vrea să fie ; el îşi oferă ceea ce ar vrea să aibă.

Deci jocul copilului seamănă cu activităţile omului adult şi cu ale primitivului în măsura în care copilul se află şi la nivelul unuia, şi la nivelul celuilalt. El exprimă şi reflectă tocmai această identitate sub forma acestei diferenţe ; precum, şi poate mai cu seamă, şi desfăşurarea unor tendinţe care somnolează, pentru că nevoile vieţii nu le suscită sau poate chiar le înăbuşe.

La animal jocul este, probabil mai presus de orice, după cum afirmă Groos, consum de energie şi tatonare a instinctului ; aşadar plăcere a forţei, a dominaţiei, a afirmării de sine : în mod frecvent şi plăcere socială, satisfacere a emulaţiei şi a opoziţiei. Ar însemna, fără îndoială, să mergem prea departe dacă am presupune, împreună cu Groos, existenţa unui stadiu mental mai complex, de unde, spre exemplu, plăcerea iluziei, stăpînirea unei lumi imaginare. E nevoie, pentru aceasta, de mai multă inteligenţă, iar noi ştim prea puţine lucruri despre inteligenţa animalelor. Cu atît mai mult nu vom căuta în aceste zbenguieli schiţa unui sistem al artelor.

Pe lîngă jocurile libere şi dezordonate, copilul şi omul matur practică, de asemenea, jocuri ordonate şi învăţate, pe care le deprind prin tradiţie şi le păstrează prin disciplină. În aceste două cazuri, jocul este acţiune sau închipuire, ori amestec de acţiune şi de închipuire ; te joci, de exemplu, de-a făcutul, de-a faptul că poţi un anumit lucru, de-a experimentatul : deci jocuri de îndemînare ; sau te joci de-a crezutul, devii altul, imaginaţia domină. Prin joc, copilul îşi creează o lume ; el acţionează visînd ; se dăruie operei sale ; iluzia e întărită de convenţie, de asentimentul partenerilor, de caracterul concentrat al jocului ; ca şi de caracterul simbolic al spiritului infantil. Călare pe o mătură, copilul nu acordă atenţie decît actului de a călări ; singur acest act, alcătuit în întregime din mişcări şi senzaţii, e prezent în conştiinţă — şi preschimbă mătura în cal. Jucăriile nu sînt ceea ce reprezintă ; sînt ceea ce se poate face din ele ; deci orice poate deveni jucărie, iar jucăria poate deveni orice. O trăsătură asemănătoare întîlnim pretutindeni ; un contur grosolan îi este de ajuns copilului care desenează ; intenţia pe cale de a se realiza trece în ochii lui drept obiectul ca atare. De altfel, pe măsură ce spiritul de observaţie se dezvoltă o

dată cu vîrsta, jocul se complică, iar reprezentarea schematică se precizează.

Copilul care se joacă își creează o lume, fără să aibă cituși de puțin conștiința că el este acela care o creează ; trăiește printre imaginile sale și este luat în stăpînire de propria-i invenție. Plăsmuirile sale îl însoțesc uneori vreme îndelungată : de exemplu poveștile cu „va urma". E inutil să amintim în ce măsură imitarea și atracția exercitată de viața adultului intervin în aceste creații.

Jocul copilului, ca și cel al omului matur, este astfel o luare în posesie a lumii și o fugă din lume ; vrînd s-o cucerească, el evadează în același timp din lume : îi suprapune o alta, în care își oferă iluzia puterii.

Jocul copilului este așadar, sub forma lui de preexercițiu, un fel de schiță a unora dintre funcțiile sale viitoare. Sub forma lui de amuzament, el e destindere, derivație și, de asemenea, expresie și complement totodată al personalității ; al personalității în lumea posibilului, agitînd și chemînd la viață virtualități fragile cărora jocul le găsește un trup și o lume în care ele se desfășoară.

Voi arăta îndată în ce măsură se amestecă reveria copilului cu acțiunea lui ; mai cu seamă la copilul mic, care nu practică deloc jocurile pur fizice. Caracterul predominant al jocurilor pur fizice, în dauna jocurilor psihice, pare să crească o dată cu vîrsta, atît la fete cît și la băieți. Copilul mare găsește mai multă plăcere în coordonarea mișcărilor dificile. Pe măsură ce jocurile se organizează, se socializează și se supun unor reguli fixe, se disciplinează și mișcările. La școală, începînd din cursul mediu, jocurile devin jocuri de echipă. De la simpla contagiune de mișcări violente, atunci cînd copiii se află împreună, de la simpla executare simultană a acelorași mișcări concertate, ca la rotitul în horă, se trece la

diviziunea muncii și la atribuirea de roluri. Puterea grupului social e foarte mare ; se știe că există epidemii de joc. [3]. Lentoarea în mișcări a celor mici se lasă de obicei înlocuită la cei mari de vioiciune și brutalitate [4].

Pe baza unor date abia schițate, copilul mic construiește o întreagă ficțiune. El o face uneori împreună cu alți camarazi, dar se joacă mai puțin cu ei și mai mult în fața lor și pentru ei. Ar putea fi reluate aici ingenioasele observații ale lui Piaget asupra monologului colectiv.

Celor mici, jucăriile le sînt în mod deosebit plăcute ca stimulente și simboluri ale jocului. Copilul care preferă mai mult decît oricare altul să se joace singur are nevoie de jucării ca parteneri de joc. El se mulțumește la început cu ceea ce i se oferă sau cu ceea ce găsește, conferind obiectului ales semnificația necesară. Mai tîrziu, copilul îndemînatic caută să-și construiască exact jucăriile potrivite.

Omul care se joacă este un adult, dar cîteodată și un copil. Jocul adultului este adeseori întoarcere la copilărie, renaștere a copilului, împrospătare a complexelor infantile care se istoviseră în urma trecerii la un nivel superior și la un gen de viață diferit. O dată cu copilăria nu trebuie să înceteze și copilăriile ? La mulți oameni, însă, sensibilitatea infantilă sau juvenilă persistă. Ea reapare sub formă de licăriri, în prezența copiilor și ori de cîte ori constrîngerea vieții serioase și un soi de pudoare nu le înăbușe.

În jocurile sale superficiale, omul încearcă satisfacția evadării din viața de toate zilele și din plictiseală, iar în jocurile mai profunde pe aceea de a-și extinde limitele, așadar satisfacția de a crea. Jocurile de îndemînare îi oferă satisfacția de a fi abil și de a acționa potrivit unor deprinderi pe care le stăpînește ; în lupta inteligenței și a mușchilor săi cu

nişte obstacole determinate, el are sentimentul libertăţii. Jocurile de noroc îi oferă satisfacţia excitaţiilor intense, a marilor oscilaţii între teamă şi speranţă, fascinaţia cîştigului care, fie el important sau nu, e semnul soartei şi apare ca o şansă neaşteptată, exaltantă, darul gratuit al unei puteri superioare : de unde şi spiritul superstiţios al jucătorului. În fine, imaginaţia şi reveria substituie vieţii nişte himere liniştitoare. Reveriile noastre se joacă cu noi tot atît cît ne jucăm şi noi cu ele. Datorită lor, aspiraţiile noastre cele mai profunde ne apar ca un fel de destin.

În jocul adultului se activează astfel marile teme ale vieţii biologice şi sociale : afirmarea de sine, exhibarea de sine, complezenţa în sine, tendinţele altruiste, iubirea şi conflictul ; stăpînirea lumii fizice, destrucţia. Ar fi o sarcină prea lungă să trecem în revistă toate aceste motive şi mai cu seamă iubirea, despre care s-a arătat îndeajuns de mult că ia numeroase înfăţişări. Să reţinem doar faptul că jocul adultului, ca şi jocul copilului, este acţiune şi închipuire ; îl vom examina ca atare.

Să reţinem şi faptul că, prin anumite trăsături ale sale, jocul adultului se deosebeşte de acela al copilului. Văd în el un mai pronunţat caracter de divertisment în sensul dat de Pascal, nevoia omului de a se ameţi, de a se pierde într-un vîrtej năucitor ; gravitatea vieţii e foarte apăsătoare, chiar şi pentru adult. De asemenea, văd accentuată nevoia lui de a însufleţi o viaţă mohorîtă ; nevoia de a tonifica o sensibilitate debilitată, nevoia de excitaţie.

Spleen şi Ideal, iată un titlu potrivit pentru multe din jocurile noastre. Plictiseala constituie un puternic apel la agitaţie şi la vis. Conştiinţa se dezinteresează atunci de clipa prezentă, de ritmul interior ; ea nu este atentă decît la monotonia acestui ritm şi la

lungimea timpului. Ea năzuieşte deci să iasă din acest timp apăsător şi gol, să regăsească momentele vii şi plenitudinea.

Există mai multe forme de plictiseală, şi în primul rînd aceea care, după o vorbă a lui Stendhal, vesteşte prezenţa sufletului : plictiseala energiei născînde sau acumulate, dar mereu nefolosite ; plictiseala pubertăţii, plictiseala musculară a sportivului constrîns la repaos, a gînditorului întrerupt din meditaţia sa. Aici plictiseala vine dintr-o plenitudine care nu găseşte prilejul să se descarce. E o nevoie de excitaţie, nesatisfăcută.

Sub o altă formă, plictiseala vine din activitatea insuficientă sau încetinită, din fragmentarea activităţii, din saţietate, din absenţa dorinţei ; într-o asemenea plictiseală mai cu seamă îşi află obîrşia acea lamentaţie împotriva timpului gol şi nedeterminat, acel dezgust lucid, acea experienţă amară a unui pustiu lăuntric, „pe scurt, plictiseala care nu are altă substanţă decît viaţa însăşi şi altă cauză secundă decît clarviziunea celui ce trăieşte. Această plictiseală absolută nu este în sine decît viaţa în toată goliciunea ei, atunci cînd se scrutează cu atenţie“ [5].

Acest pustiu poate să se creadă plenitudine. De unde orgoliul straniu al multor oameni care nu oferă nimic vieţii, dar care se plîng de ea. Plictiseala poate să creeze iluzia dorinţei nesatisfăcute. „Cînd mă plictisesc ore în şir, scrie Jules Laforgue, îmi închipui că am dorinţe, dar e vorba de nişte false dorinţe“. Precum vagul pasiunilor nedefinite. Precum moliciunea dorinţelor confuze şi totodată fără de margini, care se anihilează singure. Precum acele vagi aspiraţii către infinit, de care literatura anumitor epoci a abuzat, fără îndoială.

E de ajuns ca pustiul lăuntric, absenţa excitaţiei să devină inexcitabilitate cronică şi amîndouă să fie dublate de o stranie şi imperioasă nevoie de excitaţie, că şi intervine anestezia dureroasă şi morbidă şi, după formula

Doamnei du Deffand, „pierderea sentimentului, împreună cu durerea de a nu te putea lipsi de el". Intervine apelul la excitaţie sub toate formele ei, apelul la tot ceea ce tonifică, la tot ceea ce te face să trăieşti.

Jocul — anumite jocuri violente, mai cu seamă — nu este uneori decît căutarea excitaţiei care se eschivează. În anumite forme ale sale, jocul tinde să creeze un paradis artificial ; el se foloseşte uneori de mijloace redutabile. Anumite otrăvuri psihice sînt căutate uneori pentru producerea euforiei şi a reveriei beatifiante ; ca excitante ale visului, prin confuzie, excitaţie şi automatism. Ceea ce Baudelaire numeşte corupere a sensului infinitului. Jocurile de noroc reprezintă un mijloc eficace împotriva plictiselii. Cîştigul, chiar dacă nu înseamnă mare lucru, exercită o fascinaţie imensă. E un semn. E simbolul soartei. Jucătorul se trezeşte adeseori din exaltarea lui asemenea celui care, la sfîrşitul unui vis fermecător, descoperă cu uimire cît de săracă este imaginea care l-a încîntat. Plăcerea unui asemenea joc stă în lupta dusă împotriva destinului plin de farmec şi de duritate. Şansa reprezintă fascinaţia norocului neaşteptat şi a bucuriei absolute : să te afli în deplin acord cu soarta, să fii purtat de mişcările puternice care dirijează destinul.

Jucătorul se luptă şi adeseori se află în acord cu mari forţe anonime ; aşa se explică de ce odinioară anumite jocuri se transformau de la sine în mijloace de a consulta destinul. Favoarea e aici gratuită şi totuşi jucătorul colaborează. Într-o pornire de entuziasm, el face să dispară opoziţia dintre favoarea irezistibilă şi libertate. Cum să ne mai mirăm atunci că e superstiţios şi că lupta pe care o duce ţine de magie. Cum să ne mai mirăm că are sentimentul plonjării în insondabil, dar şi al dominării acestuia ; sentimentul puterii şi al previziunii [6].

Luciditatea lui ascuţită care străpunge timpul şi viitorul iminent nu seamănă oare cu acea impresie de falsă recunoaştere şi de promnezie pe care literatura psihologică o cunoaşte bine ? Am întîlnit-o frecvent la jucători în momentele de tensiune, cînd se simte în contact cu norocul.

Există o formă de joc care urmăreşte să spulbere realitatea : gluma, ironia, rîsul, comicul şi, în linii mari, toate atitudinile care refuză să ia lucrurile în serios. Jucîndu-se cu cuvintele şi cu lucrurile, spiritul le străpunge adeseori dintr-o singură mişcare, ca pe nişte aparenţe vane, ca pe nişte convenţii pretenţioase. O parte a conversaţiei nici nu are alt scop : „Bîrfa împiedică spiritul să se lase în voia imaginii artificiale pe care şi-o face despre ceea ce consideră el că sînt lucrurile şi care nu constituie decît aparenţa lor. Ea întoarce pe cealaltă parte această aparenţă cu dexteritatea magică a unui filosof idealist şi ne înfăţişează cu rapiditate un colţ nebănuit al dosului stofei". (Proust).

Veselia copilului îşi oferă de obicei ca spectacol răsturnarea ordinii stabilite, confuzia dintre bunele maniere, dezorientarea autorităţii legale, abolirea legii şi a regulii. Glumind şi rîzînd, copilul şi omul adult se eliberează de constrîngere, de solemnitate, de uzanţe şi chiar de legea naturală.

Prin intermediul jocului, reveria se amestecă în viaţa copilului, străbătînd-o. Copilul trăieşte într-o ceaţă de vis. Realul se pierde în vis. Visul modifică în chip straniu realitatea. Am afirmat mai sus că orice lucru se poate transforma în jucărie şi că o jucărie se poate transforma în orice. Realitatea nu-i furnizează copilului care se joacă decît puncte

de pornire și puncte de reper. Stevenson a observat admirabil acest lucru.

„Ca să ne placă vineri berbecul rece de miercuri, avem nevoie de murături. Și îmi amintesc de vremea cînd îl numeam vînat și cînd îmi spuneam mie însumi o poveste de vînătoare care mi-l făcea mai gustos decît l-ar fi făcut cel mai bun dintre sosuri" [7].

„Mie și vărului meu ni se dădea *porridge* în fiecare dimineață. El îl mînca cu zahăr și povestea despre un ținut pururi îngropat sub zăpezi. Eu îl mîncam cu lapte și povesteam despre un ținut devastat de inundații. Ne transmiteam unul altuia vești. Ici era o insulă încă necucerită de ape ; colo o vale încă neacoperită de zăpadă. Ici populația trăia în cabane pe piloți ; colo numai în ambarcațiuni" [8].

Chiar și în jocurile propriu-zise se întîlnește tendința aceasta spre visare. Jocul de-a v-ați ascunselea ne împinge spre tot felul de plăsmuiri, ca și fotbalul. Dacă în jocurile de pură îndemînare nu intervine cumva și visul, ele nu-l satisfac pe copil. „It is a game, if you like, but not a game of play".

George Sand ne povestește ce însemna pentru ea covorul bunicii :

„Era un covor Ludovic al XV-lea, cu ornamente care, toate, aveau un nume și un înțeles pentru noi. Un anumit cerc închipuia o insulă, o anumită parte a fondului — un braț de mare ce urma să fie traversat... O uriașă bordură reprezentînd ananași era pădurea Hercynia. Cîte călătorii fantastice, pline de pericole sau plăcute n-am făcut cu piciorușele noastre pe covorul acesta vechi !" [9].

În grădina de la Feuillantines, Victor Hugo, fratele lui și prietenii lor plasau tot ceea ce nu era acolo. Cîte lucruri nu se aflau în bazinul secat în care nu exista nimic !

Se afla acolo Surdilă, monstrul acela atît de înspăimîntător și care nu fusese văzut niciodată. Întorcîndu-se de la școală, ei îl căutau în bazin [10].

Am ținut sub observație un copil care, vreme de mai bine de trei ani, de la cinci ani și jumătate la nouă ani, a trăit un soi de aventură intimă, despre care va fi vorba mai departe. Topografia acesteia se suprapunea cu topografia apartamentului său. Iată un fragment din fișa de observație :

„Judas e un personaj foarte bun, foarte voinic, foarte bogat, foarte puternic. El stăpînește într-un ținut extrem de îndepărtat o mare proprietate, Angrillé. În ținutul în care se află Angrillé, există orașe importante : Santé, Foire d'Etoffe, Face de Lion, Ilion etc. Topografia acestui ținut prezintă o caracteristică demnă de toată atenția. Michel se joacă de preferință pe culoarul destul de spațios al apartamentului părinților. La unul dintre capetele culoarului, lîngă ușa de la intrare, își are reședința Judas. Aici se află Angrillé ; în apropiere, sub un cuier, unde se află orașul Santé, e locul preferat al urșilor. Diferitele localități ale acestui ținut imaginar se înșiră în spațiul acesta real ; topografia lor e fixă. Cînd urșii, de pildă, invitați să ia masa la Judas, pleacă spre Angrillé în automobilul lor de lemn, urmează un drum bine determinat".

Dar un al doilea spațiu ideal și o a doua geografie imaginară se suprapun acestei realități cu dublu sens. Sau mai degrabă ținutul jocului, instalat în lumea reală, servește el însuși de suport și de simbol spațiului lumii obișnuite, în care se situează din nou aceleași realități. În marele spațiu al oamenilor mari, al tramvaielor, al drumurilor de fier, există un domeniu Angrillé, un oraș Santé etc. Copilul are grijă să se orienteze neîncetat în funcție de aceste locuri. În cursul unei plimbări, el întrerupe în orice clipă o conversație pentru a spune că Angrillé se află în cutare sau în cutare direcție. Continuînd pe un anumit drum, ai putea ajunge acolo. Numai că e foarte departe ; ar trebui să mergi mai multe zile cu trenul ; sau ar trebui să iei vaporul etc.

„Uneori ești pe punctul de a ajunge. Dacă urci o anumită colină, ți se deschide în față frumoasa priveliște a domeniului Angrillé. Alteori chiar ajungi ; dar localizarea se evaporă la iuțeală, iar domeniul Angrillé rămîne să fie descoperit. Nu era Angrillé, ci un loc care îi semăna."

Observăm că există în această poveste un triplu joc asupra spațiului : spațiul adevărat al apartamentului, spațiul de joc din apartament, orientarea în spațiul exterior cu ajutorul spațiului de joc. Copilul transpune în spațiul exterior topografia lumii sale ideale, a spațiului său de joc, ea însăși stabilită pe baza topografiei apartamentului. Dar spațiul exterior și spațiul de joc nu ajung să coincidă. Ne apropiem mereu de o localizare precisă, dar n-o realizăm niciodată. Spațiul oamenilor mari depășește întotdeauna spațiul de joc al copilului.

Copilul se amuză adeseori întocmind hărți și planuri ale ținutului imaginar. Aici geografia și fantezia se îmbină, vrînd parcă să construiască un Judas real și un Judas ideal.

Pe de altă parte, știm în ce măsură își spun copiii povești și cît de frecvente sînt la ei poveștile cu „va urma".

„Imaginam cu voce tare interminabile povestiri, pe care mama le numea romanele mele. Nu păstrez nici o amintire despre aceste nostime compoziții.

Se pare... că exista întotdeauna o canava în maniera basmelor, iar ca personaje principale apăreau o zînă bună, un prinț bun și o prințesă frumoasă.

Neobișnuită era lungimea acestor povestiri, cu un soi de continuare, căci reluam firul de acolo de unde îl lăsasem în ajun" [11].

Queyrat menționează o fată de cinci ani care se distra stînd zile întregi în nișa unei ferestre, înconjurată de un semicerc de scaune ; se afla într-un castel ai cărui locuitori erau chiar păpușile ei [12].

Monroe ne relatează istoria unei fetițe de trei ani care și-a născocit, sub numele de Mauny, o tovarășă imaginară, un fel de idealizare a propriei persoane, avînd toate calitățile pe care le-ar fi dorit ea însăși [13].

Rouma ne relatează istoria unui băiat de unsprezece ani care, din pricina unei boli de inimă, fusese crescut în singurătate și se dezvoltase cu o anumită întîrziere. Acesta crease un personaj imaginar, îl numise prietenul său și conversa cu el ore întregi. La masă, unde se presupunea că va veni și prietenul, îi păstra un scaun lîngă al său. Dacă cineva ocupa scaunul, băiatul se supăra. [14]

Pot aduce în sprijinul acestor fapte numeroase observații personale.

Domnișoara N. îmi scrie : „Am trăit mai bine de doi ani un roman lăuntric : eram două femei ai căror bărbați se aflau pe front și care rămăseseră acasă cu copiii ; și cred că, înainte de toate, eram cu adevărat doamnele Corbère, înainte de a fi Paule și Denise. Pentru ca viața noastră să fie ferită de amestecul celorlați, vorbeam o limbă inventată, pe care mama nu reușea s-o înțeleagă. Aș mai putea încă să o vorbesc".

„Paulette are copii : Yvonne, măritată cu Georges, Germaine care are doisprezece ani, Marceline — treisprezece, apoi un bebeluș, apoi, lucru curios, Yvonne are douăzeci de ani, soțul său douăzeci, iar părinții lui Georges tot douăzeci. Tatăl lui Georges e foarte bolnav, suferă de trei boli în același timp, tifoidă, eurezie (pleurezie) și armonie... Paulette vede toate aceste personaje evoluînd, îmbolnăvindu-se, însănătoșindu-se, plecînd și venind, vorbește cu ele zilnic, își amintește ce le-a spus cu opt zile în urmă. Ele fac parte din viața fetiței ca niște personaje autentice, ea le vorbește pe rînd, ore în șir, le dojenește, iar ele răspund ...

Paulette trăncănește, trăncănește. «Ah, Dumnezeule! iată-i coborînd cu toții (copiii imaginari); fac o gălăgie de nu te mai poți înțelege... Oh, doamnă, cîtă bătaie de cap îmi dau copiii ăștia. Zadarnic îi tot spun lui Germaine să-și pună șorțul, nu mă ascultă. Pune-ți șorțul, răutăcioaso, o să te murdărești, și tu, Yvonne, vino să-ți ajuți mama.»

Le predă lecții tuturor. Irène și Yvonne se află mereu în fruntea clasei... La intervale regulate, se aud lovituri de riglă în masă; pentru elevii care citesc și care, la fiece lovitură de riglă, trebuie să se oprească și să coboare tonul, căci e punct și fraza s-a încheiat"[15].

Iată un caz curios în care agitația motrice și dansul extatic apar ca stimulenți ai reveriei (auto-observația d-rei L.).

„Cînd eram mică, mi se întîmpla să mă închid într-o cameră, ca să visez acolo în liniște. Pentru a-mi provoca reveria, mă apucam să dansez în jurul mesei, dansînd și învîrtindu-mă ore întregi în ritmul reveriei mele; ajungînd uneori la un asemenea grad de exaltare și de interes față de ceea ce îmi reprezentam mie însămi, față de ceea ce credeam și auzeam, încît mă învîrteam pînă la amețeală".

Cea mai frumoasă fișă de observație întocmită de mine se sprijină pe o poveste care a durat mai bine de trei ani. E vorba despre copilul pomenit mai înainte, care, la vîrsta de cinci ani, a făcut din urșii lui și dintr-un soi de diavol ascuns într-o cutie cu surprize, denumit de el Judas, eroii unor aventuri fără număr. Fiecare dintre aceste personaje avea un caracter bine stabilit; istorisirile se înlănțuiau, însoțite de nenumărate desene. Era subiectul permanent al reveriilor copilului, pe care acesta le îmbina mereu cu evenimentele vieții reale și le hrănea cu cunoștințele sale tot mai bogate.

Această lămurire ne este suficientă. Nu voi continua studiul poveștilor cu „va urma" la adulți. Viața adultului se dovedește a fi ea însăși invadată de reverie: „E jocul devenirii, în care, jucîndu-te, te privești totodată cum te joci"[16].

Fenomenul este general. Interogînd în ancheta lui cu privire la reverie 1475 de persoane, Smith n-a înregistrat decît cinci răspunsuri negative.

Starea de reverie admite, bineînțeles, numeroase trepte: de la simpla propunere a temei, care atinge în treacăt spiritul, pînă la cufundarea în viața imaginară, prin incertitudine îngăduitoare și consimțire activă. Subiectul este mai mult sau mai puțin liber față de opera sa și are mai mult sau mai puțin conștiința acestei libertăți. Sub aspectul ei confuz, reveria este cel mai adesea, ca și visul, unitate lirică sau dramatică. Imboldul unui sentiment puternic, necesitățile logicii și ale realizării plastice, activitatea spiritului și îndemnul dispozițiilor lăuntrice concură toate la închegarea ei. Dar dacă reveria profundă presupune, ca și visul, că subiectul iese din condiția sa și că încetează să-și mai domine gîndirea, separația e departe de a fi atît de categorică. În cazul ei nu întîlnim deloc uitarea aceea aproape totală de sine și nici uitarea împrejurărilor experienței, care caracterizează somnul; nu mai intervine acea slăbire profundă a vieții afective și a vieții mentale. Gîndirea, mai ordonată și mai activă, schițează sisteme mai coerente și mai semnificative. Interesele durabile sau momentane ale subiectului subzistă și își croiesc drum într-un joc de simboluri și de imagini.

La nivelul cel mai de jos, amintirile și imaginile se ivesc de la sine; subiectul asistă la apariția și la defilarea acestora ca un simplu spectator. La treapta cea mai înaltă, aproape că este vorba de reprezentarea voluntară a

viitorului, cu intenția de a-l realiza ; sau de schița unei opere, căreia i se dă întreaga ei valoare ideală.

Uneori gîndirea noastră este însoțită în taină de o reverie neîntreruptă, în cadrul căreia se pregătesc toate combinațiile noi și fecunde. Am mai gîndi, chiar, dacă n-am visa fără încetare ? Poezia poartă la un stadiu de conștiință mai limpede acest continuu vis lăuntric al gîndirii.

Reveria completează viața. Ea reprezintă dezvoltarea tendințelor refulate și a virtualităților nesatisfăcute. Ea îi deschide visătorului o „altă lume", în care acesta se simte mai în largul său. Uneori absoarbe viața și o distruge. Reveria poate însemna, în funcție de indivizi și de cazuri, o resurecție înfrumusețată a unui trecut neglijat pe vremea cînd era prezent, o tentativă de a dirija viitorul, o fugă spre o lume ideală, o simplă amorțire, o letargie la contactul cu niște imagini sugestive. De aici și faptul că s-au putut spune despre ea multe lucruri de bine și multe de rău. Sub una dintre înfățișările ei, reveria este absorbantă și distructivă : macină realul, tinde să uzurpe locul activității superioare și al vieții normale. Sub cealaltă înfățișare, ea este, ca și jocul, preexercițiu și, la fel ca arta, creație. Ea poate constitui azilul celor slabi și replierea celor puternici.

Bineînțeles, subiectul visează pe baza emoțiilor sale tot atît cît și pe baza imaginilor sale, iar imaginile acestea nu sînt, îndeobște, decît un simbol sau un semnal al emoțiilor. Imaginea prezintă adeseori o importanță secundară ; sentimente arzătoare și noi se manifestă în imagini banale, confuze, aproape uzate. Reveria este adeseori o punere la încercare a tot felul de situații posibile, iar fantoma emoțiilor pe care acestea le suscită răsare în același timp cu ele. Pentru reveria afectivă, Rousseau este un excelent exemplu.

Viața afectivă capătă conștiință de sine în imagine și o intensifică prin ricoșeu ; de unde

exaltarea de sine însuși, amplificarea dorinței, adesea nemărturisită și contrariată, libera expansiune a tendințelor în imagini și în joc de sentimente, precum și, cîteodată, dezvăluirea aspectelor negative și dureroase ale sufletului. Căci există și reverii apăsătoare. Avem visuri jalnice, ca și visuri grandioase. Omul abătut se nutrește uneori cu propria-i slăbiciune ; cel nefericit își înnobilează durerea. Elanul voios al vieții și retracția neliniștită, fuga din lume, se încrucișează în cadrul reveriei. Uneori cel slab visează grandios prin compensație și debilitate. Uneori cel orgolios și activ visează chinuri și catastrofe. Această împletire dintre voința cuceritoare și sensibilitatea nefericită, dintre orgoliu și teamă le este bine cunoscută moraliștilor și psihiatrilor.

Astfel imaginația exprimă și adeseori disimulează personalitatea : *Wahrheit und Dichtung*. Simbolurile ei sînt uneori disimulare și compromis.

Dacă este adevărat că visul și pasiunea ne oferă cheia delirurilor, la fel se poate spune și despre reverie, care le îmbină pe amîndouă.

Reveria propriu-zisă se oprește la marginea onirismului, care este exaltare a automatismului psihic pe un fond de torpoare și de confuzie mentală. Reveria conține în germene dezorientarea și excitația.

Reveria se oprește în pragul schizoidiei. Ea are în comun cu aceasta autismul, tendințele imaginative și crearea de lumi imaginare. Dar schizoidul pierde contactul cu mediul.

Reveria se oprește în pragul mitomaniei și al delirului de imaginație. Visătorul și imaginativul plăsmuiesc istorii ; elementele subiectului se urmează precum scenele unei povestiri și țîșnesc precum truvaiurile artistului. Dar la visătorul normal nu întîlnim fabulația obiectivă, crearea de fapte exterioare justificative și efortul de a impune plăsmuirea

aceasta unui grup social, nici marea insuficiență a spiritului critic care lasă cale liberă tuturor exagerărilor afective.

Ca și psihozele amintite, reveria creează o altă lume și te face să trăiești în marginea realității. Dar ea se deosebește de confuzia onirică și de starea schizoidă care anulează realitatea, de mitomania care urmărește travestirea acesteia.

Lăsăm psihiatrilor sarcina de a demonstra continuitatea stărilor de reverie, a povestirilor imaginative, cu delirurile de vis și de imaginație.[17] Reveria joacă poate un rol în psihogeneza unora dintre aceste deliruri. Există, la granița patologică, reveria impusă și sistematizată, care este, deja, aproape delirantă.

Reveria, care este jocul imaginației, construiește, ca și jocul, o „altă lume", în care capătă avînt tendințele lăuntrice ale individului. Este asta de ajuns pentru a face din reverie forma elementară a artei ?

Auzim esteticieni admirabili spunîndu-ne că plăcerea poetică este înainte de toate o stare de reverie sentimentală și că ea cuprinde și depășește orice altă plăcere artistică. Joc de imagini care se desfășoară întru satisfacerea afectivității profunde, arta nu este oare construită din perspectiva reveriilor și visurilor noastre, perspectivă căreia ea îi suprapune, e adevărat, frumusețea poemului ? Îi vom vedea pe alții descriindu-ne plăcerea muzicală ca pe o excitare a imaginației și a memoriei afective prin puterea sunetului. Fără nici o îndoială, arta evocă din plin reveria. Fără nici o îndoială, o anumită formă de reverie se orientează spre artă. Dar materialului ei difuz, ca și atitudinii ei nehotărîte, arta, vom vedea și asta, le impune întotdeauna o formă și o orientare.

Reveria și jocul „sînt o altă lume". E chiar expresia de care s-a folosit în fața mea un

copil de șapte ani. În ce constă realitatea acestei alte lumi, care nu este lumea reală ?

Copilul care se joacă ni se prezintă adeseori ca și cum s-ar afla într-o stare halucinatorie. George Sand ne povestește într-adevăr că într-o zi s-a desprins dintr-un joc de fugărire și de vînătoare, „ca dintr-o halucinație absolută", rămînînd pe de-a-ntregul uimită la vederea luminilor, a mesei aranjate pentru cină. Dar aceeași George Sand compară cu foarte multă justețe sentimentul pe care-l încerca pentru păpușa ei „cu ceea ce simt catolicii fervenți în fața unor imagini pioase. Ei știu că imaginea nu este obiectul însuși al adorației lor și totuși se prosternează înaintea imaginii, o împodobesc, o tămîiază, îi aduc ofrande".

Lumea jocului este paradisul lui „ca și cînd", al lui „se spune", formule prin care mulți copii afirmă și stabilesc convenția inițială a jocului : cuvinte magice care sînt un fel de „Sesam, deschide-te", al acestei lumi. La baza acestei iluzii dorite și acceptate există o dăruire de sine, un decret și o convenție care nu suprimă fundalul obiectiv pe care se profilează temele jocului. În cadrul jocului se petrece o subtilă mișcare a conștiinței. Iluzia se dezvoltă avînd în vedere lumea reală și totodată departe de ea. Conștiința oscilează între cele două lumi.

S-ar putea aplica aici formulele subiectului lui Borel, ale adolescentei cufundate în visul său :

„Lăsați-mă în starea aceasta de încîntare".

„Încîntarea înseamnă posibilitatea de a fi ceea ce vrei să fii, de a manevra lucrurile după propria-ți voință".

„Știam că nu e ceva adevărat, dar mă simțeam cumva asemenea copilului care discută cu păpușa lui și care știe, totuși, că păpușa nu e însuflețită".

Există, în cadrul jocului și al visului, această semi-credință în lumile imaginare, care și-ar pierde tot farmecul dacă ar deveni una cu viața reală ; acest sentiment amestecat, de

spontaneitate creatoare și de pasivitate ; conștiința că te lași în voia fantasmagoriei și că, totuși, poți să intervii și să-i pui capăt ; o complicitate îngăduitoare, dar nu un abandon total.

Găsim elementele acestei semi-credințe, ale acestei iluzii conștiente în însăși natura jocului, acțiune și vis, așa cum afirmă unii autori.

Fără îndoială că intervine cîteodată asentimentul social. Cînd copiii se joacă împreună, acordul lor cu privire la realitatea jocului e un lucru extrem de important. În amintirile sale din copilărie, Tolstoi povestește în mod admirabil cum într-o zi iluzia s-a risipit, deoarece unul dintre partenerii de joc a început să strîmbe din nas și să spună că la mijloc nu e ceva adevărat. Se știe în ce măsură se tem copiii care se joacă de prezența scepticilor sau a răuvoitorilor.

Totuși, condiția aceasta nu are valoare decît pentru jocul în grup, însă chiar și în acest caz ea nu are valoare întotdeauna. Stevenson scrie cu multă dreptate :

„Îmi aduc aminte, ca și cum ar fi fost ieri, de sentimentul de satisfacție, demnitate și încredere pe care mi-l dădeau niște mustăți făcute cu dop ars, chiar și atunci cînd nu exista nimeni să mă vadă“ [18].

Iar James Sully afirmă cu aceeași justețe că niște copii care se joacă de-a indienii sau oricare alt joc nu se joacă unii pentru alții. Ei au toți deodată viziunea unei lumi noi și realizează toți deodată o viață nouă [19].

Jucîndu-se, copilul se cufundă în el însuși. Scenelor pe care le interpretează, imaginilor pe care le modelează cu propriile-i mîini nu le dă naștere în funcție de valoarea lor obiectivă sau socială, ci mai curînd pentru a se înconjura de o nouă atmosferă.

Într-un cuvînt, în cadrul jocului se petrece un lucru analog cu ceea ce a semnalat Piaget privitor la monologul colectiv. Adeseori copilul se joacă mai degrabă în fața partenerilor săi decît împreună cu ei.

Dar jocul copilului se sprijină pe realități : întîi pe acțiunea însăși, pe mișcările executate. Călare pe o mătură, copilul nu e atent decît la actul de a călări, la mișcarea calului, la atitudinea călărețului, la tema cavalcadei ; singur acest act, alcătuit în întregime din mișcări și senzații, e prezent în conștiința lui și preschimbă mătura în cal. La drept vorbind, copilul nu vede calul, dar nu vede nici mătura. Copilul nu reacționează la obiectul care intră în contact cu simțurile lui, ci la ideea pe care obiectul o sugerează — și va acționa în virtutea acestei idei. Convingerea „ludică“ se alcătuiește chiar din sinteza exuberanței fizice cu activitatea mentală. Așa se explică, după cum am mai spus, faptul că orice obiect poate deveni jucărie și că o jucărie cu caracter bine determinat poate deveni orice altceva. Îi ajunge acestei convingeri un punct de legătură cu realitatea ; îi ajunge atenția la mișcările de execuție care sînt foarte reale, atenția la cutare sau cutare detaliu cu aspect de veridicitate, ca în cazul copilului care, vorbind despre un negrișor de celuloid, căruia îi fixase mîinile în așa fel încît să poată ține singur o farfurie, spunea : „Norfuro e adevărat : el poate *întinde*“.

Aș vorbi cu plăcere despre spiritul simbolist al copilului în sensul pe care îl dă Hegel acestui cuvînt cînd discută despre artă, pentru a notifica supremația intenției și dezacordul dintre intenție și execuție, dintre idee și realitate, precum și aptitudinea de a confunda intenția și ideea cu execuția și realitatea. Iată aici, dacă vreți, un alt aspect al autismului, al egocentrismului despre care ne vorbesc unii psihologi eminenți.

Știm, de altfel, că desenele copiilor mici sînt mai mult simboliste decît realiste. Ei se mulțumesc cu un simplu indiciu, pe care-l iau drept obiectul însuși. La fel e și cu modul lor

de observație : surprind cîteva trăsături și devin orbi pentru tot restul. Wundt avea dreptate să spună că, dacă arta plastică nu apare deloc la copilul mic, aceasta se întîmplă tocmai pentru faptul că imaginația o face inutilă, conferind obiectelor semnificația dorită. Ridicarea unui obiect oarecare la rangul de jucărie are exact aceeași sursă. Jucăria e chiar mai mult un simbol decît un lucru ; ea mijlocește jocul, atîta tot.

Din aceeași sursă provine și ceea ce s-a numit tendința narativă a desenului, care, la început, precumpănește categoric asupra tendinței descriptive.

Deci copilul acționează sub controlul și autoritatea unui model interior. Jocul copilului presupune mai întîi o tendință plastică, nevoia de a traduce o imagine lăuntrică, iar execuția, cum se întîmplă totdeauna, consolidează și fixează tendința care, dinspre partea ei, conferă execuției viață. Copilul, cum am spus, tinde în primul rînd să reproducă tot cea ce este pentru el caracteristic ; și, incapabil de veritabile sinteze, surprinde ici și colo cîteva trăsături dominante. El va face pe vizitiul ținînd un bici în mînă, îngroșîndu-și vocea și folosind cîteva particularități de vocabular și de pronunție. Copilul selectează și schematizează. Imaginea se îmbogățește și se dezvoltă o dată cu talentul lui ; pictura se dramatizează și se nuanțează. Simplul indiciu simbolic se transformă în imagine pitorească.

În trecerea de la vis la realitate, nu trebuie să uităm rolul limbajului. Copilul e constrîns să-și anunțe acțiunile. El gîndește cu voce tare înaintea propriilor sale acțiuni, dintr-un fel de necesitate lăuntrică. Vorbește acționînd. Pe de altă parte, el se folosește de cuvinte pentru a obține ceea ce acțiunea n-ar putea să realizeze de la sine : de unde fabulația, care constă în crearea unei realități prin cuvînt, și limbajul

magic, care constă în acțiunea prin cuvînt. Cum foarte bine spune Piaget, cuvîntul poate să devină un ordin adresat realității. După ce și-a gîndit cu voce tare acțiunea, copilul ajunge să comande lucrurilor și ființelor prin excitare verbală, dar și prin iluzie voluntară [20].

Această observație, pe care ne-o sugerează convingerea „ludică" la copil, are o valoare foarte generală. De îndată ce gîndim sub acțiunea dorinței și cuprinși de excitația pe jumătate dezorientată a visului, spiritul se regăsește în stadiul simbolic ; intenția care începe să se realizeze trece drept lucrul însuși ; întrepătrunderea intenției cu începutul execuției capătă trăsăturile realității, tocmai pentru că nu există, în fața acestei realități de vis, o realitate adevărată care s-o dezmintă. Spiritul se află pe de-a-ntregul într-una și cu totul în afara celeilalte. El se transportă în planul realității de vis printr-un soi de decret și, totodată, prin slăbirea acelui sistem de funcții care a fost denumit funcția realului.

Am arătat în altă parte că magia nu este altceva decît lumea dorinței realizate, credința în realizarea obiectului dorinței prin mijloace născute din dorință. Credința în eficacitatea externă, obiectivă, a anumitor ritualuri, a anumitor practici, își are obîrșia în interpătrunderea acțiunii cu visul, amîndouă susținute de interese puternice. Ca mijloc magic de a realiza dorința a fost aleasă imitația, tocmai pentru faptul că ea schițează acțiunea către care tinde dorința, pentru faptul că asemănătorul constituie echivalentul asemănătorului. Un moment al acțiunii este luat drept ansamblul în întregime.

Sentimentul sigur de sine și de puterea sa asupra lumii conferă gesturilor și actelor care-l exprimă și obiectelor care-l răsfrîng virtutea de a realiza intenția care-l animă și credința de care este încărcat. [21] El reușește aceasta cu atît mai bine cu cît nu întîlnește în fața sa o lume a experienței implacabile, o lume solid

constituită. Ce-ar deveni conștiința ludică dacă n-ar fi oprită din dezvoltarea ei, controlată de universul adulților, de prezența moderatoare a adulților, de tot ceea ce este viață adultă la copiii de astăzi ?

În cadrul jocurilor profunde dispare orice impresie de realitate fabricată, de iluzie voluntară, de oscilație între vis și realitate. Nu mai trebuie să decretezi, să te lași, mai mult sau mai puțin, la voia întîmplării. Totala dăruire față de sarcina asumată, bucuria creației care ne exprimă și în același timp ne depășește și care se impune ca o realitate din afară, iată factorii acestei credințe fără rezerve. La fel, totala dăruire de sine, plăcerea de a crea sau de a se realiza armonios într-o materie docilă, dar care domină totuși sufletul, îi provoacă artistului impresia unui soi de existență absolută.

•

În timpul jocului, copilul seamănă întrucîtva cu un actor care și-ar inventa treptat rolul, din clipa în care ar dori să-l interpreteze, încărcîndu-l cu un minimum de literatură. El este mimul originar, autorul și actorul în indiviziunea lor primitivă. El reprezintă ceea ce este chiar în momentul acela și este ceea ce reprezintă. El își trăiește rolul mai înainte de a-l construi pentru un public anume și de a-i măsura efectul asupra acestuia. Rolul lui e mai cu seamă simplu și improvizat, nu necesită calcule sau vreun mod de organizare, nici efort susținut.

Copilul este asemenea actorului care, creîndu-și rolul, învăluindu-și adică puțin cîte puțin personajul într-o atmosferă morală în care figura lui se precizează, și interpretîndu-și rolul, adică realizîndu-l într-o suită de expresii, de acțiuni și de mișcări, se lasă prins și se amăgește singur.

Nu toți actorii sînt astfel. Unii interpretează la rece. Paradoxul lui Diderot nu este în în-

tregime fals.[22] Meșteșugul, rutina, insensibilitatea dobîndită sau naturală pot să împiedice sau să înăbușe iluzia lăuntrică. Anchetele par să stabilească existența a două categorii de actori și a numeroase tipuri intermediare.

Publicul, critica și actorii înșiși își fac despre „sensibilitate" o părere care variază în timp. Ea este cînd calitatea prin excelență și trebuie s-o posezi, cînd slăbiciune și neputință. În anumite epoci, admiratorii, fanaticii marilor maeștri ai scenei revendică sus și tare pentru idolul lor darul minunat de a se identifica spiritual și fizic cu personajul pe care-l reprezintă. Și pe dată îi sacrifică o victimă : îi opun cutare alt actor, îndrăgit de public, și care n-ar fi decît un simplu actor : „De ce nu-ți dai silința să-nstrunezi bine lira ? Căci Pasta așa face. De ce n-o faci și tu ?"[23]

Dacă avem în vedere unele mărturii ilustre, nimic mai nedrept, de altfel, decît această critică a lui Musset. În ale sale *Souvenirs d'égotisme*, Stendhal ne înfățișează o Pasta absolut tulburătoare, posedată de rolul ei. Opinia lui Eugène Delacroix merită să fie reținută :

„Malibran... nu știa niciodată cum va juca. În Romeo, cînd ajungea lîngă mormîntul Julietei, ba zăbovea la intrare, sprijinită de un stîlp, într-o stare de prostrație dureroasă, ba se prosterna, hohotind de plîns, în fața pietrei...

Ea ajungea astfel la efecte puternice, care păreau foarte adevărate, dar i se întîmpla să fie și exagerată sau deplasată și, în consecință, insuportabilă. Nu-mi amintesc s-o fi văzut vreodată distinsă"[24].

Acestei actrițe mereu în lipsă de invenție și de noutate, riscînd mereu aventura, Eugène Delacroix îi opune arta subtilă profesată de Pasta. „Dacă te angajezi pe-o asemenea cale, nu sfîrșești niciodată : ea nu este niciodată calea talentului epuizat ; odată studiile încheiate și poziția stabilită, artistul n-o mai abandonează... Este specificul talentului pe care-l po-

sedă Pasta. Aşa au făcut Rubens, Rafael, toţi marii compozitori" [25].

Emoţiile înfăţişate pe scenă trec printr-un dublu simbolism, al stilului autorului şi al interpretării actorilor, preocupaţi de compunerea rolului şi de înfăţişarea pe care o vor oferi privirilor. Imaginile pasiunilor în teatru nu sînt imagini adevărate ; sînt portrete aranjate, supuse unor convenţii : adevărul în teatru este aranjament şi convenţie. Cel mai adesea, actorul se îngrijeşte mai puţin de expresia adevărată şi mai mult de aceea frumoasă, ca şi de expresia care poate fi înţeleasă şi care poate impresiona. El are în vedere spectatorul şi ideea pe care şi-o face acesta despre pasiuni.

Este deci inevitabil ca jocul comedianului să fie în bună parte confecţionat şi executat la rece. Tehnica, rutina, experienţa vor astfel, precum şi frumuseţea jocului şi necesitatea de a supraveghea jocul şi efectul jocului. Dacă actorul plînge prea aievea, vor fi lacrimile lui frumoase ? Va fi el stăpînul lacrimilor sale ? Va fi el înţeles ?

„Actorul de teatru, ca şi cîntăreţul, ca şi oratorul, ca şi toţi cei care au misiunea de a acţiona direct asupra mulţimii, trebuie să se dedubleze, adică în vreme ce artistul execută şi verifică, un fel de fiinţă abstractă trebuie să rămînă în picioare alături, observînd fiinţa activă şi publicul şi fiind întotdeauna capabilă de combinaţii, de resurse şi de nuanţe noi, într-un cuvînt — un moderator" [26].

În acelaşi timp el trebuie să fie divers. Ceea ce-l făcea pe Diderot să spună că marele comedian nu este nimic şi, tocmai datorită faptului că nu este nimic, este prin excelenţă totul, forma lui particulară nederanjînd niciodată formele străine pe care trebuie să le îmbrace. Putem numi sensibilitate această plasticitate, această aptitudine de a reda orice caracter ? [27]

Actorul de teatru trebuie să-şi fixeze rolul şi să-şi asigure puncte de reper. „Goubaux

îmi spunea că Talma îi povestise că îşi nota toate inflexiunile, independent de pronunţarea cuvintelor ; un fir conducător care-l împiedica să devieze atunci cînd era mai puţin inspirat. O dată pătruns în memoria lui, acest soi de muzică readucea toate intonaţiile într-un cerc din care el n-ar fi ieşit fără riscul de a se rătăci şi de a fi tîrît prea departe sau împotriva adevărului" [28].

Aceste necesităţi tehnice, aceste reguli de prudenţă nu-i împiedică pe unii actori „să se refugieze, cuprinşi de un fel de beţie, în iluzia personajului lor... să se elibereze de ei înşişi, să devină altceva decît ei înşişi" [29].

Această contopire duce uneori foarte departe. „Am jucat aseară *Strigoii*... Nu pot să vorbesc despre spectacol decît din auzite, pentru că, în cea ce mă priveşte, am suportat un fenomen încă necunoscut : pierderea aproape completă a personalităţii ; începînd cu actul al doilea, nu-mi mai amintesc de nimic, nici de public, nici de efectul spectacolului ; după căderea cortinei, m-am regăsit dîrdîind, enervat şi incapabil să redevin stăpîn pe mine o bucată de vreme" [30].

Sarah Bernhardt descrie în Memoriile ei o stare asemănătoare, cînd a jucat *Fedra* la Londra ; starea asta i-a fost provocată, lucru curios, de tracul nebun pe care l-a simţit intrînd în scenă şi care a făcut-o să-şi înceapă rolul prea sus. Imposibil să coboare. Nimic n-o mai putea opri : „Suferеam, plîngeam, imploram, strigam ; şi totul era adevărat ; suferinţa mea era oribilă ; lacrimile îmi curgeau fierbinţi şi înţepătoare... Dumnezeu se arătase." [31] Talma avea încredere în notarea exactă a melodiei sale pentru a remedia lacunele inspiraţiei. Aici tocmai dereglarea melodiei, tulburînd toate mijloacele de control, a împins-o pe actriţă în vîrtejul inspiraţiei.

Gémier scrie la fel : „Cînd reușesc să mă sugestionez, trăiesc situația ; nu mai sînt eu însumi, sînt celălalt. Totul este ușor pentru actorul care se află în starea asta. El este purtat de piesă. Joacă vrăjit“ [32].

Uneori actorul combină, într-un delir bine condus, inspirația necesară și stăpînirea de sine. Eugène Delacroix l-a auzit pe Talma spunînd că în scenă este perfect liber să-și dirijeze inspirația și să se judece, deși are aerul că se abandonează. Dar el adăuga că, dacă în acele clipe ar veni cineva să-l anunțe că i-a luat casa foc, nu s-ar putea desprinde de situație [33].

Alături de acești artiști desăvîrșiți, la care inspirația și reflecția se unesc pentru a da naștere geniului, există așadar actorii de temperament, pe care scena, rampa, publicul îi vor smulge din ei înșiși și îi vor transporta din cînd în cînd în cele mai înalte zone ale artei [34] și, în sfîrșit, acei tehnicieni ai expresiei, care îmbracă rolul așa cum ai pune o mască.

Printre actorii de „temperament“, există unii care sînt mai mult ei înșiși decît personajele lor. „Cea mai mare parte a actorilor noștri, de îndată ce se află în scenă, sînt împinși să substituie insului pe care ar trebui să-l facă să trăiască propria lor personalitate ; în loc să intre ei în pielea personajului, personajul este acela care intră în pielea lor“ [35]. Există unii care, pe parcursul rolului, se înfierbîntă gîndindu-se la viața lor personală, care nu emoționează și nu se emoționează decît emoționîndu-se mai întîi pe seama lor. Există alții care n-au avut niciodată decît un singur rol și care nu și-au jucat decît propria persoană. Există dansatoare care n-au dansat niciodată altceva decît propria lor frumusețe.

Actorul este adeseori primul său spectator : „Simt emoțiile personajelor pe care le reprezint, dar prin simpatie și nu pe propria mea piele“ [36]. (D-ra Barbet).

D-na Talma tocmai jucase în *Andromaca* și era atît de adînc emoționată, încît îi curgeau lacrimi din ochi. Cineva i-a spus : „Sînt convins că vă credeți în Epir, văduva lui Hector“. — „Eu ? a răspuns ea rîzînd, cîtuși de puțin.“ — „Ce vă face să plîngeți ?“ — „Vocea mea. Ceea ce m-a înduioșat a fost expresia pe care vocea mea o dădea suferințelor Andromacăi, nu suferințele în sine... eram în același timp actriță și spectatoare. Mă fascinam eu însămi“.

Rachel spunea un lucru asemănător, după ce jucase la Potsdam. „Asistența aceea strălucită mă electrizase. Vocea-mi proprie îmi vrăjea urechile“. [37]

Pentru această vrajă despre care ne vorbea Gémier, actorul, ca și copilul, are la dispoziție acțiunea și visul. Compunerea personajului, asemănătoare cu „compositio loci“, și realizarea plastică, iată mijloacele sale. Să te plasezi în atmosferă, ne spune unul ; să aprofundezi ideea generală, ne spune altul. Și, pornind de aici, să construiești și să realizezi un fel de balet tragic sau comic, o suită de mișcări.

Sau se întîmplă invers și actorul începe cu realizarea plastică. „Mă cufund în piesă. Dacă ea acționează asupra mea, nu în fața mea, ci în mine văd formele pe care trebuie să le reprezint“ [38].

Mounet-Sully spunea : „Compunerea unui personaj nu constă în a te vîrî în pielea insului ; ea înseamnă exact contrariul ; evoci, construiești, prin studiu istoric, prin reflecții, un personaj și faci să pătrundă acest personaj în tine însuți, te lași bîntuit de el“ [39].

În același sens, Gémier îi spunea lui Gsell : „Să-ți imaginezi cu atîta intensitate fazele unei scene, încît impresiile să provoace neapărat gesturile“. „Știind imperturbabil textul, să uiți cuvintele și să nu-ți imaginezi decît ideile“.

Emoţia şi credinţa merg de la trup la spirit şi de la spirit la trup, sau *viceversa*. Se cunoaşte rolul „organismului", al gesturilor, al atitudinilor rituale în geneza religiei. Gesturile şi atitudinile, expresie a sentimentelor, sînt şi eboşă a sentimentelor. Emoţia se intensifică şi prin exprimarea sa. Acţiunea tragică sau comică, îndeplinită în atmosfera de iluzie, naşte, intensifică, fixează iluzia. Exprimarea emoţiilor imaginare introduce în sufletul actorului o schiţă a acestor emoţii; începutul emoţiei provoacă întregul cortegiu de simptome organice care îl asigură şi îi dă drept chezaş propriul lui trup. Iar emoţia poate să înceapă pornind de la ea însăşi sau de la exprimarea ei; pornind de la imaginea pe care şi-o făureşte actorul, de la acea „mare fantomă" care pătrunde încetul cu încetul în el; sau pornind de la mimica mai întîi voluntară şi pe care el o îmbracă din prima clipă ca pe un veşmînt binecunoscut; căci admiţînd chiar că mimica propriu-zisă este teoretic distinctă de acele tulburi reflexe profunde care însoţesc emoţia, practic ea este legată de ele prin deprindere şi în multe cazuri ajunge pentru a le declanşa. Începînd din acest moment, actorul este prins şi dominat. Noi încercăm sentimentul realităţii în legătură cu tot ceea ce este capabil să ne afecteze fără cooperarea noastră voluntară.

Jocul ne-a apărut ca o activitate care se exercită ignorînd constrîngerea realităţii şi care creează, în conformitate cu interesele şi nivelul mental al subiectului, temele şi obiectele necesare practicării sale.

Jocul-acţiune, ca şi jocul-vis, iar jocul este întotdeauna amestec de acţiune şi de vis, realizează visul prin acţiune, idealizează acţiunea prin vis. Jocul are ascendent asupra lucrurilor şi se sustrage lucrurilor. El pune stăpînire pe lume şi creează o altă lume.

E firesc ca unii să se fi gîndit la el pentru a explica arta. Pe de o parte ni se va spune că impulsul artistic îşi are rădăcinile în fericita activitate semiconştientă a copilului care se joacă, în strădania lui captivantă de a da formă şi viaţă unei idei lăuntrice, în dorinţa lui simultană şi contradictorie de a se impune atenţiei semenilor şi de a se izola ca să guste întreaga seducţie a jocului [40].

Pe de altă parte ni se spune că arta sălbaticilor, mai cu seamă reprezentarea luptelor şi a scenelor de vînătoare în dansurile-pantomimă, pare să demonstreze că arta nu este decît o continuare a activităţii de joc [41].

Problema istorică sau mai degrabă preistorică nu ne va reţine prea mult. Arta nu se trage din joc, ci mai curînd din toate activităţile umane. Din gestul sălbaticului care schiţează forma obiectului la care se gîndeşte, din dansul de excitaţie şi de amuzament, ca şi din dansul sacru, din utilitate, din viaţa socială, din religie, ca şi din simplul joc. Arta este unul dintre modurile în care se foloseşte şi se consumă activitatea totală a omului. Exemplul contestabil invocat în sprijinul acestei pretinse derivaţii ne arată, dimpotrivă, foarte limpede că dansul nu este un simplu joc, o simplă explozie de mişcări din exces de energie folosită; dans mimic sau extatic, el se cufundă în ţelurile utilitare şi mistice ale vieţii colective şi implică stări sufleteşti extrem de profunde şi de complexe; fără a se renunţa la tot ceea ce arta propriu-zisă adaugă acestor forme primitive, fără a se renunţa, de asemenea, la formele pur şi simplu estetice ale dansului.

Din punct de vedere psihologic, asemănările n-ar putea să şteargă deosebirile.

Desigur, jocul este liberal; ca şi arta, el descătuşează, eliberează de realitate. Ca şi arta, el este creaţie, realizare a unor tendinţe

profunde. Libertatea prin acţiune şi prin vis, acesta este mesajul lui, am mai spus-o.

Dar care acţiune şi care vis? Şi care legături dintre ele?

Sînt invocate uneori false deosebiri. Nu este de ajuns să menţionăm caracterul serios şi obsedant al artei, căci există şi jocuri grave; sau tehnica ei, căci unele jocuri şi-o au pe-a lor; sau caracterul ei dezinteresat, căci vom vedea că noţiunile de interes şi de dezinteres sînt destul de echivoce; sau acţiunea ei socială, căci jocul, am văzut, este foarte departe de a fi străin societăţii.

Adevărata deosebire se află în altă parte. Jocul este aproape insensibil faţă de materia sa. El nu este preocupat să facă din aceasta un lucru dincolo de semnificaţia momentană pe care i-o conferă. Cel ce se joacă se slujeşte de jucăriile sale doar ca de nişte mijloace pentru a-şi atinge scopurile, ca de nişte simboluri de care îşi atîrnă intenţiile. Puţin îi pasă de natura intrinsecă a acestor obiecte; ajunge ca ele să fie transfigurate prin acţiunea şi tema jocului.

Artistul, dimpotrivă, începe prin a iubi materia în ea însăşi şi pentru ea însăşi, independent de ceea cel poate ea ajuta să semnifice. Artistul — contemplator sau creator — are o sensibilitate electivă pentru cutare sau cutare categorie de senzaţii, pentru cutare zonă a existenţei calitative, pentru bucuria calităţilor celor mai elementare. El este ca şi predestinat uneia dintre sferele sensibile ale lumii.

Tot astfel opera constituie ultimul cuvînt al artei şi ţinta ei secretă. Întreaga muncă a artistului creator tinde să confecţioneze acest ansamblu coordonat, această armonie de elemente, această operă prin care un moment sau un aspect al vieţii omeneşti vine să se închidă într-o formă. Tot astfel, spectatorul gravitează în jurul formei, iar ceea ce se realizează în bucuria frumuseţii este armonia funcţiilor sale.

În ambele cazuri, cheltuire armonioasă, realizare a unui acord, proporţie a elementelor şi a funcţiilor care cooperează, compenetraţie a forţelor aflate faţă-n faţă, a inteligenţei, a afectivităţii, a datelor senzoriale: într-un cuvînt, stil.

În artă nu mai este vorba despre un joc de imagini şi de sentimente. Este vorba despre o alegere de imagini şi de sentimente expresive, frumoase şi capabile să se ordoneze în simboluri armonioase.

Arta presupune deci o activitate mai complexă decît jocul. Şi dacă este adevărat că forma cea mai subtilă a jocului atinge formele inferioare ale artei, acesta nu este un motiv pentru a le asimila prea brusc. Arta este bucurie a creaţiei, ca şi jocul; dar ea creează o realitate armonioasă; construieşte o lume care se impune spiritelor prin ordinea şi legile sale. Ea nu mai înseamnă acea creaţie momentană şi fugitivă care se pierde în emanaţii efemere şi care rămîne transcendentă şi insensibilă la structura şi la aparenţa exterioară a realizărilor sale.

Cum spuneam, arta exprimă o activitate mai complexă şi mai solidă decît jocul. Este posibil ca jocul să contribuie la pregătirea ei. Căci el are ceva liberal, iar cel care se joacă, adult, copil, animal, se eliberează de necesitatea imediată. Dar jocul nu devine o artă decît la fiinţa spirituală, aflată pe cea mai înaltă culme a spiritualităţii. Jocul nu devine o artă decît atunci cînd cel care se joacă este un artist. Formele superioare ale vieţii mentale se adaugă şi se substituie formelor inferioare, depăşindu-le, şi nu putem spune că se trag din acestea prin evoluţie istorică, nici că provin din ele ca rezultat al unei necesităţi logice [42].

NOTE

1 *Scrisoarea a XXVII-a despre educația estetică.*

2 Cf. Appleton, *A comparative study of the play activities*, 1910.

3 Vezi Boulier, *Jeux pendant la classe* (Archives de psychologie, I).

4 Folosesc aici cîteva dintre rezultatele unui studiu al d-rei Delapierre, institutoare (diplomă de studii superioare pregătită sub îndrumarea mea).

5 Paul Valéry, *Eupalinos*, p. 35.

6 Vezi *La Religion et la Foi*, p. 43. Lévy-Bruhl a expus puncte de vedere asemănătoare în *Le jeu et la Mentalité primitive (Revue de Paris*, 15 martie 1924).

7 *Virginibus purisque*, p. 414.

8 Ibid., p. 422.

9 *Histoire de ma vie*, V, p. 141.

10 *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, I, cap. VII.

11 George Sand, *Histoire de ma vie*, IV, p. 96. George Sand avea pe atunci patru ani.

12 Queyrat, *Les jeux des enfants.* Cf. De Falloux, *Madame Swetchine*, I, p. 12.

13 Monroe, *Die Entwicklung des sozialen Bewusstseins der Kinder*, Berlin, 1899.

14 Rouma, *Pédagogie sociologique*, p. 65. Ne amintim de *Corambé* al lui George Sand.

15 Aceste observații mi-au fost comunicate de d-na Rhené-Baton.

16 Renouvier, *Nouvelle Monadologie*, p. 165.

17 Dupré, *Pathologie de l'imagination*, p. 177 ; Borel, *Les rêveries morbides (Annales médico-psychologiques*, 1924) ; *Rêveurs et boudeurs morbides* (*Journal de Psychologie*, 1925) ; *Les Rêveurs (Evolution psychiatrique*, p. 188).

18 *Virginibus purisque*, p. 415.

19 James Sully, *Etudes sur l'enfance*, p. 454.

20 Piaget, p. 26.

21 Delacroix, *La Religion et la Foi*, p. 42.

22 Vezi Diderot, Ed. Assezat, vol. VIII ; Binet, *Année psychologique*, 1897.

23 Malibran și Pasta ; la fel ca altădată Dumesnil și Clairon ; la fel ca astăzi, pentru unii, Sarah Bernhardt și Duse. „Poate că într-un loc ascuns ele se tînguie și se consumă, Duse că nu-și mai poate plînge pe scenă lacrimile de femeie îndrăgostită și trădată, Sarah că a încetat să simuleze, admirabil, suferințele feminine împotriva cărora teatrul a imunizat-o". Colette, *Aventures quotidiennes.*

24 *Journal*, I, p. 247. Aceste informații sînt pe de-a-ntregul confirmate de Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, I, p. 243. Malibran le spunea diverșilor ei parteneri care-l interpretau pe Othello : „Prindeți-mă unde puteți în ultima scenă, căci în acele clipe nu mai sînt capabilă să răspund de gesturile mele". Jocul ei era plin de îndrăzneală și de invenții succesive. Critica lui Eugène Delacroix se întîlnește aici cu aceea a lui Diderot. Se știe cum le reproșa el actorilor care „joacă din suflet" că sînt inegali.

25 Eugène Delacroix se întîlnește aici cu Diderot, pentru care orice artă este aranjament și exclude, în consecință, frenezia inspirației. Un rol este o compoziție și un sistem. Actorul trebuie să-i îmbrățișeze întreaga întindere și să-și alcătuiască un sistem constant de a declama. Toți martorii par de acord în a recunoaște că Pasta posedă un talent mai clasic. Exact ceea ce afirma în felul său Garcia (tatăl celebrei Malibran) care, „vorbind despre Pasta, o trecea în rîndul talentelor reci și confecționate, plastice, spunea el. Acest plastic era idealul, ar fi trebuit el să spună". Delacroix, *Journal*, I, p. 250.

26 Got, *Journal*, II, p. 186. Vezi și ancheta lui Binet : Le Bargy, d-na Bartet. *Année psychologique*, III, 1897. Vezi și Morhange, *En marge de la psychologie de larmes* (*J. de Ps.*, 1922 ; un citat interesant din Georges Beer).

27 Diderot trăgea din asta concluzia că un mijloc sigur de a juca limitat și meschin este obligația de a-ți juca propriul caracter. Legouvé repetă (*Souvenirs*, I, p. 282) o mărturie a lui Lablache care vine în sprijinul acestei opinii.

28 Eugène Delacroix, p. 98.

29 Got, *Journal*, II, p. 5 Cf. Morhange, p. 55 (D-na Suzanne Després).

30 Antoine, *Mémoires*, p. 183. Că o asemenea stare nu este întotdeauna plăcută sau prielnică o arată bine mărturisirea actorului Molé către Népomucène Lemercier : „Nu sînt mulțumit de mine

astăzi... prea m-am abandonat, nu mai eram stăpîn pe mine; intrasem atît de adînc în situaţie, încît eram personajul însuşi, nu mai eram actorul care-l joacă; am fost adevărat aşa cum aş fi la mine acasă, dar pentru optica teatrului trebuie să fii în alt fel adevărat". Diderot, VIII, p. 346 (nota lui Taschereau).

31 *Mémoires*, II, p. 106. Altundeva Sarah Bernhardt scrie: „În general, poţi să dai în lături necazurile, grijile vieţii şi, pentru cîteva ore, să-ţi lepezi propria personalitate, pentru a îmbrăca o alta; şi păşeşti în visul unei alte vieţi, uitînd totul. Dar lucrul acesta este imposibil atunci cînd fiinţe dragi se află în suferinţă".

32 Gsell, *Le théâtre*, p. 29. Gsell scrie despre Gémier: „Se identifică în asemenea măsură cu eroii săi, încît chiar şi după căderea cortinei rămîne în sfera lor. Îi trebuie cîteva clipe ca să-şi regăsească vocea, gesturile obişnuite şi să ia din nou contact cu existenţa comună".

33 E. Delacroix, *Journal*, I, p. 247.

34 Legouvé, *Souvenirs*, p. 220.

35 Antoine, *Mémoires*, p. 199.

36 Binet, *Année Psychologique*, III. Această sensibilitate indirectă se potriveşte destul de bine cu ceea ce Diderot numea: un soi de mobilitate viscerală, dobîndită şi artificială, şi pe care el o considera la fel de primejdioasă ca şi sensibilitatea naturală. Şi invers, personajul poate să-l pună pe actor în contact cu propria sa personalitate. După o repetiţie în *Andrienne Lecouvreur*, Rachel spunea: „Nu pe Adrienne am deplîns-o, ci pe mine! Ceva care nu se poate defini mi-a spus deodată că s-ar putea să mor tînără ca şi ea; mi s-a părut că mă aflu la mine în odaie, în ultimul meu ceas etc..." Legouvé, *L'art de la lecture*, p. 152. Cf. Morhange (observaţia d-rei Pièrrot).

37 Legouvé, *L'art de la lecture*, p. 135.

38 Actorul Mitterwurzer, citat de Müller-Freienfels, II, p. 146.

39 Sarah Bernhardt, *Mémoires*, p. 112. „De cîte ori creez un rol, personajul se prezintă în faţa mea îmbrăcat, pieptănat, mergînd, salutînd, aşezîndu-se, ridicîndu-se. Dar aceasta nu este decît viziunea materializată, din care se degajează brusc sufletul care trebuie să domine personajul". Diderot spunea că arta actorului de teatru constă în a plăsmui o mare fantomă şi a o imita cu geniu. El spunea despre D-ra Clairon: „Este sufletul unui mare manechin, pe care îl îmbracă; probele i-au aflat măsura justă"; şi îi atribuia lui Garrick, în cursul unui dialog, reprodus poate din memorie, opinia următoare: „Nu mi-ai spus tu că, deşi simţi viguros, acţiunea ta ar fi anemică dacă, indiferent de pasiunea sau de caracterul pe care ar trebui să le redai, n-ai şti să te ridici prin gîndire la măreţia unei fantome homerice, cu care te-ai strădui să te identifici? Cînd obiectai că nu joci după cum ţi-e voia, recunoaşte: nu-mi mărturiseai oare că te fereşti de aşa ceva şi că pari atît de uimitor pe scenă doar pentru motivul că înfăţişezi fără încetare acest spectacol: o fiinţă imaginară, alta decît tine?" Diderot, VIII, p. 396.

40 James Sully, p. 455. Vezi şi Ribot, *Psychologie des sentiments*.

41 Ibid.

42 Dessoir, *Aesthetik*, p. 250, pune următoarea problemă: am putea crede, dacă arta ar fi înrudită cu jocul, că marii artişti s-au jucat mult în tinereţea lor". O anchetă i-a demonstrat că nu este cazul, că Beethoven şi Mozart, de pildă, au acordat muzicii, din cea mai fragedă tinereţe, întreaga lor atenţie. Nu cred că metoda aceasta ne poate duce foarte departe. S-ar putea găsi multe exemple care să confirme (Walter Scott, A. Daudet), după cum s-ar găsi, fără nici o îndoială, şi exemple contrare, în *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, I, cap. VII, ca să nu căutăm prea departe. Apoi, partizanii teoriei jocului-artă ar avea întotdeauna posibilitatea să spună că arta copilului artist ţine încă de sfera jocului.

Capitolul II

ÎNSUFLEȚIREA UNIVERSULUI

Arta însuflețește universul. „Sînt un om pentru care lumea exterioară există", spunea Théophile Gautier. „Sînt un om pentru care lumea interioară există", scria Jacques Rivière. Și amîndoi aveau dreptate. „Ce înseamnă arta pură?", scrie Baudelaire; „înseamnă să realizezi o magie sugestivă care să includă în același timp obiectul și subiectul, lumea exterioară, artistului și pe artistul însuși"[1].

Arta înlocuiește percepția utilitară cu percepția vizionară a vieții lucrurilor.

Percepția utilitară este acțiunea și cunoașterea, viața practică, lumea percepțiilor — semne pe care le depășim fără a ne opri la ele, căci ele nu constituie decît un mijloc pentru acțiune sau pentru cunoaștere. „A trăi, s-a spus, înseamnă a nu accepta de la obiecte decît impresia utilă, pentru a le răspunde prin reacții corespunzătoare... Individualitatea lucrurilor și a ființelor ne scapă." Percepția utilitară nu ia în seamă lumea; ea n-o consideră decît dintr-un punct de vedere care o deformează. Trebuie să însuflețești lumea pentru a reintra în contact cu ea. Dacă arta n-ar exista, omul ar fi văduvit de o întreagă lume. Arta este în primul rînd o haltă momentană, o etapă de repaos în marșul orb care anulează percepția

internă sau externă în favoarea a ceea ce el anunță și a ceea ce semnifică.

Am studiat mai înainte jocul, treaptă inferioară a eliberării, plăsmuire a unei vieții elementare suficiente sieși. Arta pătrunde mai adînc pe calea acestei descătușări, a acestei eliberări. Ea smulge lucrurile din toropeala lor, trezește o lume adormită.

In acest sens, arta este lumea ca realizare concretă, integrală a spiritului în capacitatea lui pură de a percepe și de a acționa. Percepția utilitară nu constituie decît o deviere a acestui curent, care se îndreaptă spre utilitatea biologică sau socială.

Arta readuce omul pe calea de la care utilitatea biologică și socială îl abătuse; ea trezește o puternică virtualitate, pe care viața a anulat-o. Istoria percepției și a acțiunii ne înfățișează creația aceasta, imediat deformată. Conștiința noastră se organizează, pare-se, organizînd dinaintea ei obiecte și ființe, pornind de la un haos nediferențiat în care virtualitățile eului și ale non-eului se confundă. Persoana se constituie în același timp cu lucrurile și printr-un același act. Dar imediat se anchilozează; nu se cunoaște pe sine decît în reciprocitatea sa cu lucrurile și maschează totodată realitatea profundă a lucrurilor prin percepția utilitară. Însă remediul însoțește boala. Acel du-te-vino dintre lucruri și noi își are baza în actul comun prin care ne alcătuim și noi, și lucrurile. Nu sîntem deloc închiși în eul practic și în egoismul nostru. Simpatia însuflețitoare este posibilă datorită faptului că ținem de lucruri pentru unicul motiv că ținem de noi înșine; datorită faptului că sîntem ceea ce nu sîntem, doar pentru că sîntem; datorită faptului că energia noastră creatoare depășește aparențele utile la care lasă mai întîi impresia că se limitează și cărora pare mai întîi că li se supune, conferindu-le, prin bogatele sale virtualității, o realitate nouă.

Dar arta definește și dirijează această viață a lucrurilor și a eului pe care o presupune.

Animarea nu este decît una dintre condițiile artei. Ea nu ajunge ca s-o definească. Pentru așa ceva, viața n-a fost niciodată suficientă. Animarea estetică nu este decît un mod particular al unui proces mai general. Simpatia morală conferă o realitate profundă aspectelor care, pentru egoism, nu sînt decît aparență. Magia și religia însuflețesc lumea pentru a o stăpîni și a o conduce. Comportarea „antropopatică" populează lumea cu zei. Nu indivizii care percep în univers sau în ei înșiși cel mai mare număr de demoni sau de zei sînt în cel mai înalt grad artiști. Arta toarnă în tiparele ei substanța spirituală pe care mai întîi a degajat-o. Ea are nevoie de o lume de spirite ; are nevoie ca lumea să fie spirit, dar spirit plămădind o materie și supus unei forme. Lumea artei este operă a spiritului și în ea se manifestă armonia vieții spirituale.

Estetica vitalistă este categoric nesatisfăcătoare. Nimeni nu se îndoiește de faptul că arta constituie o desfășurare de energie. Toată lumea e de acord că frumusețea stimulează și întreține viața, că în artă există o cheltuire și, totodată, ceva „trofic". Noi sîntem de acord și cu faptul că, în anumite epoci, această doctrină a exuberanței și a spontaneității se opune în chip fericit schematismului și uscăciunii care caracterizează convenția și academismul. Dionysos e folositor cîteodată împotriva lui Apollo. Dar doctrinele vieții s-au pierdut totdeauna în vag și în confuzie. Pentru a semnifica ceva, e nevoie ca ele să se precizeze [2], și a trebuit întotdeauna ca sentimentul vieții să se limiteze și să se definească pentru a căpăta o valoare estetică [3]. Arta este o gîndire care se realizează și nu doar o fecunditate în

expansiune, doar o izbucnire, o invenție fără legi, exclusiv voință de a trăi.

Noțiunea de simpatie simbolică, de „Einfühlung", are mai multă îndreptățire ?

„Man wird das was man sieht" (devii ceea ce vezi), exclamă Holofern, personajul lui Hebbel. Și, asemenea lui, teoreticienii acestei școli ne spun că ne identificăm cu lucrurile și că în forme ne proiectăm sentimentele. „Nici o formă, afirma Lotze, nu este într-atît de vicleană încît imaginația noastră să nu i se poată îngloba și să n-o poată însufleți" [4].

Însuflețim lucrurile cu propria noastră viață și în același timp ne însuflețim în contact cu lucrurile, ne supunem puterii lor de sugestie. Este jocul eului și al non-eului, al constrîngerii și al libertății.

O formă nu constituie o îmbinare de linii inexpresive : e un joc de mișcări la care trupul nostru participă și pe care îl simțim că trăiește. Și exact în măsura în care se însuflețește devine estetică forma. Prin experiența propriei noastre activități înțelegem și simțim activitatea intimă a lucrurilor, oricît de diferite și oricît de străine ar putea să pară ele la început.

„Modul în care forma exterioară se edifica și se organizează devine simbolul propriei mele organizări, iar eu mă înfășor în conturu-rile sale ca într-un veșmînt... Impresia ritmică a unei forme nu este nimic altceva decît fermecătoarea impresie totală a unei serii armonioase de automișcări izbutite... Mă învălătucesc bubuind o dată cu norul, mă înalț și mă cabrez triumfal o dată cu valurile, fac prietenește semn izvorului care sînt eu însumi, unei flori tremurătoare ; o plantă cu țepi mă interesează asemenea unui caracter brutal — și toate acestea ar fi imposibile dacă n-am avea capacitatea miraculoasă de a substitui unei forme obiective forma propriului nostru corp, incarnîndu-l în ea" [5].

Aşa stau lucrurile cu sunetul şi culoarea ca forme. Vibrăm împreună cu ele, le conferim o personalitate ; pătrundem în structura lor intimă prin simpatie [6] ; simţim în gradaţia lor ascendentă înflorindu-le vitalitatea. Cu atît mai mult cînd e vorba de formele complexe ale vieţii, de înlănţuirile sonore ale muzicii, de realităţile complexe ale artei. În fenomenul simpatiei, după spusele lui Lipps, subiectul şi obiectul, eul şi non-eul coincid şi se identifică. Stînca pe care o privesc trezeşte conştiinţa activităţii mele interioare. Stînca se naşte din mine, însă în acelaşi timp mi se impune ca un lucru distinct de mine.

N-avem intenţia să pătrundem în cercetarea detaliată a acestor doctrine. Nu e sigur că descrierea propusă epuizează întreaga experienţă estetică şi răspunde tuturor faptelor. Vom vedea mai departe că mulţi dintre oameni nu ies din ei înşişi şi că excitaţia estetică îi determină să se contemple pe ei înşişi. Cea mai simplă observaţie ne arată că, dacă ni se întîmplă să ne proiectăm şi să ne pierdem în obiectul de artă, foarte adesea ne bucurăm de acesta mai puţin prin fuziune cu el şi mai mult prin reacţie personală la existenţa lui proprie.

De obicei nu îmbrăcăm forma şi personalitatea străină decît în măsura necesară pentru a o înţelege şi a reacţiona. Sîntem tabloul şi statuia, sau omul care le priveşte şi le simte ? Sîntem eroul dramei, sau cel care suferă ori se bucură la auzul vorbelor lui ? Varietatea formelor de experienţă estetică depăşeşte probabil schema care ne este prezentată.

De altfel, teoreticienii „Einfühlung"-ului şi-au dat bine seama că trebuie să precizeze caracterul estetic al acestui principiu ; căci imitaţia, simpatia, animarea lumii conţin prea multă banalitate. După Volkelt, se ştie, simpatia estetică ar avea proprietatea de a pătrunde pînă-n adîncul lucrurilor, pe cînd simpatia

obişnuită se opreşte la suprafaţă ; în plus, ea ar fi complet intuitivă şi n-ar avea nimic de-a face cu conceptele.

Pentru Lipps, simpatia estetică exclude elementele de agitaţie caracteristice vieţii obişnuite ; ea presupune abandonul complet în faţa obiectului [7].

Problema constă efectiv în a defini riguros condiţiile subiective şi obiective ale jocului de sentimente şi de raţionamente pe care anumite lucruri le stîrnesc în noi. Între lucruri şi noi se stabileşte un raport nou, care este faptul estetic fundamental ; materia lucrurilor, forma lor, conţinutul lor, adică ideea pe care ele o reprezintă — totul intră în acţiune. Simpatizăm din punct de vedere estetic cu lucrurile în măsura în care alcătuirea lor ne constrînge să le construim ca obiecte de artă. Simpatia n-are nevoie de artă. Simpatia estetică are sigur nevoie de ea. Nu ne-am putea rezuma la o noţiune care nu face decît să ridice o problemă.

Dacă teoria pare să triumfe, aceasta se datorează faptului că ea angajează simultan toate capacităţile de lămurire şi de sugestie ale tuturor formelor simpatiei. Noţiunea de simpatie e confuză. Limbajul curent reuneşte în acelaşi cuvînt trei semnificaţii destul de diferite :

1) simpatia reflexă, automată, care nu e decît aspectul afectiv al imitaţiei : „tendinţă de a provoca în noi înşine o atitudine, o stare, o mişcare a corpului pe care o sesizăm la o altă persoană" (Bain) ;

2) ansamblul tendinţelor şi emoţiilor altruiste ;

3) absorbirea personalităţii într-o esenţă străină : intuiţia panteistă.

Simpatia reflexă şi simpatia intuitivă deschid larg eul nostru către afluxul realităţilor străine. Simpatia altruistă ne tulbură, de obicei, mai discret la contactul cu acestea, dar în formele

sale profunde ea poate duce, de asemenea, pînă la absorbirea personalității.

În definitiv, nu se bazează toate formele extrinsece și superficiale ale simpatiei pe această identitate activă care îngăduie diversitatea indivizilor? Nu constituie întreaga simpatie o dovadă în favoarea identității?

Fichte spunea că în artă subiectul observă că obiectele sînt creații ale spiritului, că eul este subiect și obiect în același timp; și această creație era pentru el faptul estetic însuși: „Aus ruhenden Formen werden Tathandlungen" *. A afirma că lumea artei este acțiune și construcție, a afirma că ea presupune crearea subiectului și a obiectelor în același timp înseamnă a proclama cu siguranță un adevăr. Or, acest adevăr stă la baza teoriei „Einfühlung"-ului. Novalis îl reia: „Ich gleich nicht Ich der höchste Satz Wissenschaft und Kunst." **

Novalis, care e poet și metafizician, exaltă eul activ, constructor al artei; dar descoperă în adîncul acestei activități toate întunecimile spontaneității creatoare, „misterul care cuprinde toate variațiile unui suflet infinit și aspirația unei inimi vii". Artistul este tocmai acela care posedă darul intuiției creatoare; pentru că stăpînește natura în esența ei, pentru că e consubstanțial unit cu ea, artistul poate trezi în sine o individualitate străină; printr-o penetrație miraculoasă și prin mimă spirituală el se poate contopi cu toate formele de existență ale naturii, se poate verifica în ele. [8]

Astfel simpatia simbolică are la origine perceperea unei spontaneități creatoare și a unei identități esențiale. Posedă astfel întreaga bogăție a intuiției. Se instalează fără greutate în profunzimea ființei și a ființelor.

* „Din forme stabile iau naștere acțiuni".
** „«Eu» egal «non Eu» — cea mai mare propoziție a științei și artei".

E însăși viața în elanul și plenitudinea ei. Doctrina „Einfühlung"-ului are ca substrat bogata metafizică a romantismului post-kantian.

Întrucît arta nu e posibilă fără o anumită aptitudine de a ieși din tine, de a te detașa de tine, adică fără o anumită dezinteresare, ea presupune o stare sufletească asemănătoare cu devotamentul. „Există de-o parte și de alta aceeași nevoie și aceleași capacități de a nu rămîne strict concentrat asupra ta, de a te deschide larg în afară, de a lăsa viața exterioară să pătrundă în tine și de a intra în comuniune cu ea pînă la deplina uitare" [9].

În acest sens, arta face parte dintre tendințele altruiste. Și atestă în felul său specificitatea propriilor tendințe. Ea se conectează la curentul centrifug al activității noastre [10]. Noțiunea de „Einfühlung" beneficiază și de acest adevăr.

Nu se află oare în imitația automată (plasticitate reflexă și nedefinită explicația simpatiei estetice și originea tuturor formelor de simpatie? Pare-se că devenim capabili de a simpatiza exact în măsura în care individualitatea noastră se deschide influenței din afară. Or, imitația reflexă este forma cea mai simplă a acestei docilități care completează spontaneitatea noastră.

Într-adevăr, imitația reflexă pare o funcție elementară, suficientă sieși. Oricum, dacă o simpatie prealabilă constituie pentru ea o condiție favorabilă, ca să se exercite nu are nevoie de această simpatie. Imitația se desfășoară mai lesne pe terenul simpatiei, fără îndoială. Însă nu este necesar ca ea să fie precedată de emoții altruiste care să îndemne la imitație.

În plus, nu e nevoie să se facă apel nici la imaginație. Imitația nu are întotdeauna nevoie

de ea ; şi ceea ce numim forţă motrice a imaginilor nu demonstrează, cu siguranţă, că mişcările pe care acestea le stîrnesc sînt asemănătoare modelului.

Bineînţeles, se invocă în primul rînd faptele bine cunoscute de contagiune motrice, de imitaţie automată ; se menţionează în primul rînd căscatul şi rîsul, a căror putere de sugestie e considerabilă, întrucît ele sînt manifestări deosebit de frecvente, de familiare, şi depind de atitudini emoţionale foarte diverse ; ele sînt cu atît mai contagioase, la drept vorbind, cu cît omul se află personal pregătit pentru aşa ceva şi este deja înclinat el însuşi să caşte sau să rîdă. Imitaţia automată nu face decît să declanşeze o asemenea dispoziţie. Şi adeseori imitaţia nu este decît aparentă. L-am văzut pe actor la teatru. Ni se poate întîmpla să-i imităm mimica şi gesturile. Dar asta pentru că mai întîi reacţionăm la aceeaşi situaţie ca şi el ; reacţionăm mai mult ca el decît după modelul lui. Vederea mişcărilor lui nu face decît să faciliteze şi să intensifice mimica noastră.

La fel, e posibil ca atenţia estetică, departe de a fi o urmare a imitaţiei automate, să provoace, dimpotrivă, o anume dispoziţie pentru imitaţie.

Imitaţia automată, am arătat acest lucru altundeva [11], nu este o funcţie elementară, o atitudine primitivă. În faţa unei percepţii de orice natură, atitudinea noastră e mai degrabă una de răspuns decît una de imitaţie. Imitaţia este inhibată prin acţiune şi reprezentare. Reacţionăm la percepţia constituită fără a ne mai pierde vremea să o descompunem în mişcările ei constitutive, care îi alcătuiesc schema elementară.

Această schemă motrice nu se manifestă ca imitaţie decît atunci cînd atitudinea de răspuns este ea însăşi frînată, cînd percepţia este oprită în dezvoltarea ei către acţiune sau

către reflecţie. Imitaţia automată, am spus, este dezvoltarea monstruoasă a unui moment al percepţiei.

Ea survine la cel care nu se află nici la nivelul gîndirii, nici la nivelul acţiunii, şi care totuşi nu e în stare de „pasivitate tranzitivă“, de permeabilitate absolută, incapabil să absoarbă ceva.

În opoziţie cu imitaţia reflexă a unor inşi vag rătăciţi, a unor demenţi precoce sau, mai simplu, a unor distraţi, se prezintă imitaţia atentă şi voluntară a celui care, de exemplu, vrea să analizeze o percepţie vizuală şi o subliniază printr-un crochiu, pentru a-şi susţine analiza.

Între aceste două extreme, întîlnim toropeala atentă şi pătrunzătoare a fascinaţiei estetice. Individul captivat de spectacol devine deosebit de supus influenţei lui plastice. I se poate întîmpla să-i imite arhitectura motrice. Dar aici impresia estetică este mai degrabă cauza decît efectul imitaţiei.

Se va spune, fără îndoială, că nu putem percepe fără să imităm, întrucît imitaţia face parte din percepţia însăşi. A vedea înseamnă a contura, ne spune Groos ; mişcările ochilor contureazǎ obiectul pe care aceştia îl văd, există în interiorul percepţiei o construcţie motrice care începe prin a urma contururile acestei percepţii. Schema motrice, după unii, apelul la imaginile chinestezice, după alţii, vin să intensifice şi să dezvolte această primă imitaţie.

Aş susţine, şi eu, că mişcarea este inclusă în percepţie şi este necesară constituirii ei, corpul nefiind instrument de percepţie, aşa cum este instrument al atitudinilor, decît prin aceea că este instrument de acţiune ; s-ar putea spune că el alcătuieşte planul spaţial şi temporal pe care se etalează toate categoriile senzoriale. El este subiacent lumii noastre vizibile, auditive şi tangibile. De altminteri, miş-

carea astfel înțeleasă înseamnă activitatea spiritului construind corpul și lumea, și a urmări istoria empirică a percepției înseamnă a arăta cum mișcarea, mai întîi vagă și confuză, și datele senzoriale, mai întîi vagi și confuze, se precizează prin interacțiune și se informează prin contact și schimb reciproc.

Dar mișcările constitutive ale percepției nu urmează decît foarte pe departe forma ei plastică ; însă analiza motrice a percepției și difuzarea ei motrice, ceea ce am numit schemă motrice, scandare motrice a percepției, constituie un fenomen atît de banal, încît trebuie să explicăm, totuși, cum duce desfășurarea lor la simpatie estetică. Și vom afirma cu îndreptățire că contemplația estetică provoacă mai întîi o stare care le favorizează dezvoltarea, în așa fel încît ele sînt o consecință, înainte de a redeveni un punct de pornire.

Într-un fel și mai general, imitația automată nu este un mecanism înnăscut și prealabil, care ne-ar deschide lumea.

Nu există imitație reflexă, transport instantaneu de imagini în noi, sub formă de mișcare provocată, dacă nu sîntem mai dinainte capabili de o asemenea mișcare. Nu imităm automat decît ceea ce știm dinainte să facem. Întreaga existență a copilului e o dovadă în acest sens. Dacă astfel stau lucrurile, imitația nu are cîtuși de puțin calitatea de a plăsmui în noi și prin noi viața interioară a lucrurilor. Ea nu o plăsmuiește decît în măsura în care o posedam mai dinainte. Ea poate să ne ajute în acest travaliu, pentru că este un mijloc de comunicare între ființe și noi. Dar nu va împrumuta de la lucruri o viață gata constituită pentru a ne-o transmite.

Aceste observații nu vor să conteste importanța faptelor exacte la care pe drept cuvînt se referă o asemenea doctrină. Este adevărat că percepțiile noastre au forță motrice. Mișcarea e latentă în interiorul percepției ; atunci cînd n-o declanșează, percepția îi este semn. Este adevărat că mișcările ne desenează percepțiile. De altminteri, ele sînt în mod obișnuit niște simple schițe ; sînt, mai mult decît cópii, simboluri. Analiza gestului ne-ar lămuri în această privință. Este adevărat că, în anumite cazuri, deja amintite, indicația motrice se poate etala pînă la a deveni o copie. Este adevărat, în fine, că la anumiți inși înzestrați cu o mare motricitate — aceștia nu sînt întotdeauna artiști — remarcăm o excepțională desfășurare a unor asemenea mișcări.

„Un sculptor îmi mărturisea că, în fața basoreliefului lui Rude, *Plecarea*, nu se poate opri să nu ia poziția motivului respectiv și își ilustra afirmația prin mimică“ [12].

Dar, în afara acestor cazuri excepționale, nu realizăm de regulă decît mișcările foarte accentuate, sau cel puțin mișcările pe care ne străduim să le evocăm și să le înțelegem. Nu atît mișcarea percepută, cît mișcarea imaginată și dorită se află la originea mișcării executate.

Nici simpatia propriu-zisă nu ni se pare suficientă pentru a explica viața estetică, nici imitația automată. Ce să credem atunci despre o intuiție misterioasă ce n-ar face decît să se reducă la simpatie [13], în măsura în care n-ar fi inexplicabilă ?

Pe de altă parte, ni se va spune, fără „Einfühlung“, sub unul dintre aceste aspecte sau sub toate trei deodată, cum să explicăm animarea universului ? La drept vorbind, simpatia însăși, sub orice formă am considera-o, își are obîrșia în însăși construirea persoanei noastre și a universului nostru.

Am atras mai sus atenția că simpatia nu rezultă în mod artificial din egoism și că nici nu-i este acestuia doar suprapusă ; egoism și altruism își au originea în același cu-

rent de viață; conștiința este simultan orientată spre eu și spre non-eu, ea se atașează în același timp de obiectele exterioare și de ea însăși. Fără îndoială, aceste obiecte trăiesc în noi și prin noi și în orice altruism descoperim urma egoismului. Dar, la fel, există în noi și altceva în afară de noi înșine și în orice egoism descoperim urma altruismului. Cum foarte bine spunea Vauvenargues: „Te poți iubi în afara ta mai mult decît îți iubești existența proprie". Cum lesne o arată analiza pasiunii, desfășurarea completă a eului nu e posibilă fără circumstanța unui non-eu care devine țelul acestui eu.

În alți termeni, simpatia implică construirea simultană a eului și a non-eului. Și ar fi fals să ne imaginăm, toată istoria personalității stă mărturie, că personalitatea se constituie în sine și pentru sine și că între personalitatea astfel constituită și închisă și celelalte, constituite separat, s-ar stabili pe urmă schimburi. Nu există în primul rînd ființe străine unele de altele, între care se stabilesc comunicări; există o largă dezvoltare a ființei în cadrul căreia se conturează diviziunea ființelor. Simpatia nu este posibilă decît prin această indiviziune primordială. Mișcarea de du-te-vino dintre lucruri și noi își are baza în actul comun care construiește și lucrurile, și pe noi. De aici și faptul că experiența fiecărei ființe nu se constituie separat de toate celelalte, astfel încît să nu se poată lega de celelalte decît prin miracolul asocierii. James Mill, Bain și Spencer presupun că emoțiile noastre se constituie în noi o dată cu expresia lor. Vederea expresiei la altul trezește atunci în noi emoția, care declanșează expresia. Viața comună intensifică de la sine o atare asociere. Întrucît anumite cauze producătoare de emoție acționează simultan asupra unei mulțimi de oameni sau de animale, ele stîrnesc la indivizii respectivi, aflați unii în prezența altora, expresia acestor

emoții; de unde conexiunea dintre expresia emoției la altul și propria noastră emoție.

Dar se poate spune dimpotrivă că lectura și înțelegerea lumii fizice sau sociale se face simultan în dublul registru al experienței noastre interne și al experienței noastre externe. Nu ne regăsim în lucruri decît în măsura în care ne-am plasat mai întîi în ele; și introducem lucrurile în noi doar dacă mai înainte le-am construit în același timp cu noi și prin aceleași procedee. Mișcarea, spuneam, este inclusă în percepție și necesară constituirii acesteia. Construim existențele ca pe niște sisteme de forțe și nu ca pe niște realități impasibile care ar degaja după aceea forțe, la contactul cu noi. Creăm la început o lume însuflețită, pe care copilul mic sau primitivul o percep mai întîi ca atare, ea stingîndu-se doar prin lîncezeala vieții. Percepția utilitară refuză să vadă în lucruri tot ceea ce nu este necesar acțiunii noastre. Percepția vizionară le lasă din nou să se dezvolte în originalitatea și în puterea lor originară de sugestie. „Fiecare posedă în sine analogii și rudimente ale totului, ale tuturor ființelor și ale tuturor formelor de viață. Cine știe, așadar, să surprindă micile puncte de pornire, germenii și simptomele, poate să regăsească în sine mecanismul universal și să ghicească prin intuiție seriile pe care nu le va încheia el însuși: ca existențele vegetale, animale, pasiunile și crizele umane, bolile sufletului și cele ale trupului. Spiritul subtil și puternic poate să traverseze toate virtualitățile în stare punctuală și din fiecare punct să facă să țîșnească monada, adică lumea pe care acesta o cuprinde. Astfel cunoaștem și luăm în posesie viața generală și ne întoarcem în sanctuarul divin al contemplației" [14].

Din toate aceste reflecţii se degajă o concluzie. Animarea lumii este, fără nici o îndoială, condiţia artei. N-avem ce face cu o lume inertă.

„*Natura e un templu ai cărui stîlpi trăiesc*
Şi scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceaţă;
Prin codri de simboluri petrece omu-n viaţă"...*

Dar este tot atît de bine condiţia oricărei vieţi intense, altundeva decît în artă.

„Se întîmplă uneori ca personalitatea să dispară şi ca obiectivitatea, care constituie specificul poemelor panteiste, să se dezvolte în voi atît de anormal, încît contemplarea obiectelor exterioare să vă facă să uitaţi propria voastră existenţă şi să vă contopiţi repede cu ele. Ochiul vostru se fixează asupra unui copac armonios, îndoit de vînt; în cîteva clipe, ceea ce n-ar fi, în mintea unui poet, decît o comparaţie foarte firească va deveni într-a voastră o realitate. Atribuiţi mai întîi copacului pasiunile voastre, dorinţa sau melancolia voastră; gemetele şi oscilaţiile lui devin ale voastre şi curînd sînteţi voi copacul. La fel, pasărea care pluteşte pe fundalul azurului reprezintă în primul rînd veşnica dorinţă de a pluti pe deasupra lucrurilor omeneşti; dar sînteţi încă de pe acum pasărea însăşi".

Ceea ce descrie Baudelaire atît de strălucit aici este pierderea conştiinţei personale şi năvala unei vieţi străine în intoxicaţia cu haşiş [15].

Accept faptul că asemenea stări nu-i sînt necunoscute artistului. Ca dovadă, ar trebui să uităm prea multe declaraţii foarte sincere privind excitaţia, privind exaltarea care însoţeşte creaţia sau chiar numai contemplaţia ceva mai intensă [16].

În anumite momente extatice, care aproape că depăşesc lumea artei (vom reveni asupra

* Baudelaire, *Corespunderi*, trad. de Al. Phillippide.

acestei chestiuni), animarea poate deveni prodigioasă. Dar unei asemenea beţii îi este necesar sistemul formelor apolinice pentru a deveni şi a rămîne artă [17].

Animismul şi preanimismul învăluie cu forţe oculte realitatea şi astfel o transfigurează. Asta nu înseamnă artă. Căci trebuie mai întîi, pentru a ajunge la artă, să construieşti cu aceste forţe nişte forme corespunzătoare acestor forţe. Animarea estetică creează esenţe şi existenţe pe de-a-ntregul compatibile între ele. Ea organizează, cum vom vedea, o lume de lucruri la treapta de existenţă care este exact aceea care le convine.

Ea nu face decît să restabilească arta primordială din care, dacă eşti metafizician, poţi spune că a provenit lumea. Această putere, elementară în natură, subtilă şi sublimă în artă, apare pretutindeni ca o activitate creatoare. Ea îşi construieşte obiectele. Nicăieri realitatea nu ne oferă gata confecţionat un fapt estetic pe care n-am avea decît să-l extragem din ea. Arta este fabricaţie şi artificiu. Arta este construcţie de forme docile şi expresive.

NOTE

1 *Art romantique*, p. 127.

2 Astfel, de exemplu, teoria vitalistă a lui Guyau ajunge pe scurt să clarifice prin noţiunea unei armonii totale acea stimulare generală care ar fi sentimentul frumosului. „Nimic nu se află izolat în noi şi orice plăcere cu adevărat profundă este conştiinţa surdă a acestei armonii generale, a acestei complete solidarităţi care alcătuieşte viaţa".

3 „Atîta vreme cît omul, aflat în starea lui naturală, nu primeşte în sine decît pasiv lumea reală şi se limitează la a o simţi, este încă tot una cu ea: tocmai pentru că el însuşi e lumea. Abia cînd, aflat în starea estetică, o plasează în afara lui şi o contemplă îşi separă el personalitatea de rest şi o lume i se înfăţişează, pentru că a încetat de a mai fi una cu lumea". Schiller, *Scrisori despre educaţia estetică*, XXV.

4 Lotze, *Geschichte der deutschen Aesthetik*, p. 78.

5 R. Vischer, *Das optische Formgefühl*, p. 20.

6 Basch, *L'Esthétique de Kant*, p. 300.

7 Lipps, se ştie, face să intervină pe bună dreptate, în a sa *Aesthetik*, şi alte principii — cu caracter formal: unitate a diversului, subordonare monarhică, revenire a ceea ce este asemenea, diferenţiere imanentă.

8 *Das Herz ist der Schlüssel der Welt und des Lebens*, Ed. Meissner, II, p. 205.

9 Durkheim, *L'Education morale*, p. 308.

10 Ader cu totul la foarte frumoasa şi foarte pătrunzătoarea analiză pe care Durkheim a făcut-o altruismului în a sa *Education morale*; personal,

prezentasem consideraţiuni asemănătoare în *Stendhal*, pp. 29 şi urm.

11 *Journal de Psychologie*, 15 febr. 1921.

12 Arréat, *Art et psychologie individuelle*, 1906, p. 34. Cf. Finnbogason, *L'Intelligence symphatique*, p. 15: „Îţi oboseşte braţul privind această statuie". Vezi şi Müller-Freienfels, I, p. 140. Vom relua ceva mai departe exemplul citat de el.

13 Bergson: „Simpatia intelectuală prin care ne transportăm în interiorul unui obiect pentru a coincide cu ceea ce are el unic şi, în consecinţă, inexprimabil". Lipps: „Printr-un mecanism înnăscut al vieţii noastre spirituale atribuim imediat tuturor formelor şi mişcărilor pe care le percepem o viaţă interioară".

14 Amiel, Ed. Bouvier, I, p. 260; cf. frumosul fragment din Lachelier, citat de Brunschvicg, *Séances et travaux de L'Académie de sciences morales et politiques*, 1921, pp. 16—17.

15 *Paradis artificiels*, p. 51.

16 Flaubert scriind *Doamna Bovary* (*Correspondance*, II, p. 358): „Încîntător lucru să scrii, să nu mai fii tu, ci să circuli prin toată creaţia despre care se vorbeşte. Astăzi, de pildă, bărbat şi femeie în acelaşi timp, amant şi iubită totodată, m-am plimbat călare printr-o pădure, într-o după-amiază de toamnă, pe sub frunzele galbene, şi eram caii, frunzele, vîntul, cuvintele pe care şi le spuneau şi soarele roşu care-i făcea să-şi închidă pe jumătate pleoapele scăldate în iubire". La fel G. Sand, *Impressions et souvenirs*, p. 8: „Există ore cînd evadez din mine, cînd trăiesc într-o plantă, cînd mă simt iarbă, pasăre, vîrf de copac, nor, apă curgătoare, orizont, culoare, formă şi senzaţii schimbătoare, mobile, nedefinite; ore cînd alerg, zbor, cînd înot, cînd beau rouă, cînd înfloresc la soare, cînd dorm sub frunze, cînd plutesc împreună cu ciocîrliile, cînd mă tîrăsc împreună cu şopîrlele, cînd strălucesc împreună cu stelele şi cu licuricii, cînd trăiesc, în fine, în tot ceea ce constituie, centrul unei desfăşurări care este un fel de dilatare a fiinţei mele". G. Sand spune că asemenea momente sînt absolut întîmplătoare, în afara controlului său. Un fel de extaz involuntar.

[17] Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, p. 11 : „Mare desfătare să-ți scalzi privirea în imensitatea cerului și a mării !... o pînză fremătînd la orizont... melodia monotonă a hulei, toate aceste lucruri gîndesc prin mine, sau eu gîndesc prin ele (căci în splendoarea reveriei eul se pierde repede) ; ele gîndesc, zic eu, dar muzical și pitoresc, fără subtilități, fără silogisme, fără deducții".

Capitolul III

CONTEMPLAREA IDEILOR

Realitatea estetică nu există gata constituită în lumea naturii, de unde simpatia simbolică ar face-o doar să răsară. Ea nu este nici prefigurată în Idei suprasensibile la care contemplația ne-ar permite să ajungem.

Totuși, după spusele unor esteticieni iluștri, un act de renunțare ar întrerupe firul percepției utilitariste și, ca la o lovitură de baghetă magică, contemplația ar face să răsară o lume fermecată.

Adevărata lume s-ar afla aici, foarte aproape, înlăuntrul nostru, și n-ar avea nevoie, pentru a se manifesta, decît de căderea cortinei care o ascunde. Arta destramă un văl.

Orice doctrină de acest fel distinge două momente : o negație, o afirmație. Contemplația este mai întîi dezinteresare în sensul clasic al cuvîntului, după Kant. Rupe, adică, țesătura de interese practice care ne leagă de lucruri ; ea este negarea vieții utilitare și uitare de sine ; fie că vorbim despre dezinteresare împreună cu Kant, despre distanță estetică împreună cu Müller—Freienfels, sau despre izolare împreună cu Hamann, esența ei constă întotdeauna în a înlătura semnele utile, aparențele convenționale, tot ceea ce maschează realitatea însăși, pentru a ne pune în față

existența obiectului de artă, pe de-a-ntregul concret și, totuși, lipsit de existență empirică.

Dar aceasta este doar condiția prealabilă a oricărei experiențe estetice. Toată lumea e de acord că a trăi „înseamnă a nu accepta de la obiecte decît impresia utilă, pentru a le răspunde prin reacții adecvate“ [1]. Toată lumea e de acord că în percepția utilitară individualitatea lucrurilor și a ființelor ne scapă.

Ajunge, deci, ca interesul să fie curmat pentru ca lumea artei să-și facă apariția? Pentru mulți, astfel se petrec lucrurile. Arta ar fi viziune a realității. Dispărînd, lumea aparenței ne-ar lăsa în fața realității. Dezinteresarea ar avea astfel drept efect faptul de a ne deschide lumea calității. Prin ea, lumea exterioară este chemată la existență, tot astfel și lumea interioară. Sîntem introduși acolo. Dar ce este exact această lume?

•

Pentru unii, detașarea pe care tocmai am descris-o e însoțită îndată de un fel virginal de a vedea, de a înțelege și de a gîndi; ne scrutăm sufletul și scrutăm sufletul lucrurilor. Lumea calităților pure și a continuităților esențiale ni se revelează. Ne aflăm în i-mediat, trăim în el, ne mișcăm în el.

O altă metafizică, un alt realism transcendent ne vorbește despre esența lucrurilor și despre lumea Ideilor. Se știe că, începînd cu Platon și Plotin, frumusețea este licărirea întrevăzută a Ideii și a divinului. Sufletul se purifică pentru a ajunge acolo. Prin contemplație, el se înalță la beatitudine. Se reîntoarce la Ideea din care provine natura însăși. Frumusețea naturii e arhetipul care există în suflet, lăcaș al oricărei frumuseți.

După ce Kant s-a străduit să reconcilieze intelectualismul lui Leibniz (frumusețea —

viziune confuză a perfecțiunii) și senzualismul lui Burke (frumusețea — sentiment de plăcere sau de suferință) prin doctrina armoniei dintre funcțiile sufletului în frumusețe, a acordului profund și a sentimentului acestui acord, o nouă metafizică a vrut să dovedească prezența concretă a realității absolute: revelație a libertății pentru Schiller, reconciliere a naturii cu libertatea, a conștientului cu inconștientul pentru Schelling, manifestare a Ideii pentru Hegel, contemplare a lumii Ideilor pentru Schopenhauer. Reacția împotriva subiectivismului kantian face apel la eternul adevăr al platonismului. Contemplarea sculpturilor antice îl determină pe Winckelman să opună lumii reale frumusețea tăcută, imobilă și dumnezeiesc de indiferentă a unei lumi elizeene. „O astfel de împărăție a umbrelor este idealul, sînt spiritele ce și-au făcut apariția în el, moarte pentru existența concretă nemijlocită, despărțite de sărăcia existenței naturale, eliberate din chingile atîrnării de influențe exterioare și de toate intervertirile și desfigurările ce țin de caracterul finit al fenomenelor“ [2].

Trebuie mai întîi să respingem cîteva interpretări greșite, cîteva obiecții superficiale aduse „Esențialismului“.

Ideea nu este nici concept, nici categorie. Ea n-are nimic de-a face cu lumea abstracțiilor. Ea se situează exact între abstracția generalității și arbitrarul particularității. O asemenea doctrină, cel puțin în cazul maeștrilor, nu face ca arta să se reducă din nou la un intelectualism îngust. Dimpotrivă, Ideea este manifestarea a ceea ce există substanțial și profund în univers. În spatele unor concepte abstracte, în spatele noțiunii unei categorii sau unui gen, putem presupune o infinitate de indivizi. Ideea se sfîrșește în expresie pe de-a-ntregul determinată și realizată.

Ideea nu are nici o legătură cu abstractul. Ea nu e tema logică pe care reflecţia o poate desprinde din opera de artă: ceva cam ca morala fabulei sau ca teza anumitor romane ori a anumitor piese de teatru. [3]

Să lăsăm epigonilor idealismului ridicolul de a căuta Ideea în spatele operei de artă, sau în faţa ei, sau deasupra ei. Ea este mai degrabă activitatea creatoare a unei teme plastice sau muzicale. Teza, dimpotrivă, se potriveşte cutărui roman sau cutărei piese, dar în acelaşi timp şi multor altora; caracteristica ei este tocmai să nu exprime nimic din ceea ce romanul sau piesa au specific.

Unii au ironizat transparenţa Ideii prin lumea sensibilă; poate pentru că au presupus Ideea prea abstractă şi translucidă, incapabilă de a se modifica la contactul cu lumea sensibilă. Înseamnă aceasta a înţelege cu adevărat doctrina marilor metafizicieni? O plantă frumoasă a fost întotdeauna pentru ei altceva decît descrierea plantei, reprezentată printr-o schemă în cartea de botanică. N-avem dreptul să le obiectăm lui Hegel şi lui Schopenhauer faptul că schiţa inginerului, care face să apară în chip admirabil ideea de maşină, este totuşi altceva decît o operă de artă [4]. Nu există obiecţie mai potrivită pentru a arăta în ce măsură putem să ne înşelăm asupra unei teorii. Ideea estetică a maşinii nu intră, cu siguranţă, în intenţia inginerului, şi nu schiţa îi va conferi valoare artistică, întrucît schiţa nu e altceva decît definiţia figurată a maşinii. Putem discuta despre „Pacific 331" de Honegger. Dar sufletul muzical al locomotivei caută într-adevăr să se exprime în această scurtă bucată: cu totul altfel, sîntem de acord, decît în schiţa inginerului.

O întreagă secţiune a artei, s-a spus, se sustrage Ideii. Există două forme de artă. Una dintre ele nu reprezintă nimic. Portretul poate reprezenta un om oarecare şi poate chiar o anume figură omenească în general.

Arabescul nu reprezintă nimic. Poate doar sugerează; poate reprezintă, de asemenea, o formă elementară de artă, jocul „Ideilor" inferioare.

Şi totuşi trebuie să convenim că teoriile Ideii salvează adeseori cu greu demnitatea lumii sensibile, compenetraţia sensibilului şi a inteligibilului, individualitatea plastică sau poetică a Ideii şi personalitatea „subiectului pur al cunoaşterii".

Din negarea vieţii utilitariste, din uitarea de sine ia naştere, după Schopenhauer, contemplaţia în care se revelează Ideea. Subiectul pur al cunoaşterii, purificat de voinţă, se adînceşte în Ideile eterne care strălucesc în el şi prin el.

Pentru a înţelege Ideea în accepţia lui Schopenhauer, trebuie să ne gîndim la caracterul inteligibil al lui Kant, la laitmotiv şi la portret. Varietatea sentimentelor şi actelor noastre exprimă, după Kant, unitatea unei atitudini esenţiale, care se confundă cu noi înşine, aşa cum variaţia muzicală lasă să transpară identitatea temei. Laitmotivul nu face decît să exprime muzical constanţa individului, invarianta uneia dintre atitudinile esenţiale. Tot astfel, un text muzical exprimă sensul multor poeme: cîte cuvinte pentru a-l traduce!

La fel, artistul profund observă în jocurile mişcătoare ale fizionomiei şi fixează pe pînză un ansamblu de trăsături care nu sînt decît expresia momentului şi care par, totuşi, să conţină toate aspectele unui chip.

Să presupunem că acest caracter inteligibil, acest laitmotiv, acest chip constituie tocmai forma activă care dă naştere numeroaselor aparenţe: un fel de esenţă creatoare şi mobilă. Să presupunem că lumea Ideilor constituie ansamblul şi ierarhia unor asemenea esenţe. Ideea este într-un anume sens realitate multi-

plă, concretă, vie, în măsura în care explică diversitatea aparențelor și bogăția lumii sensibile. Acesta este unul dintre aspectele Ideii.

Sub un alt aspect, ea constituie o realitate unică, excluzînd orice pluralitate. În afara timpului și a spațiului, deasupra oricărei aparențe sensibile, ea este, deși obiectivare a voinței, un fel de esență plastică imobilă. Lumea statuilor grecești, lumea Ideilor platonice, clasificările lui Linné și ale lui Cuvier, cu ierarhia lor pe specii și pe genuri, simbolizează acest alt aspect al Ideii și poate că au contribuit la instituirea lui.

Lumea Ideilor, așa cum o înțelege Schopenhauer, include prin urmare certitudinea unei pașnice și lesnicioase contemplații pe care i-o conferă arta, metafizica și știința clasică, precum și neliniștea, agitația, aspirația nesatisfăcută, geniul nepotolit, voința creatoare, aventura enigmatică a muzicii și a artei romantice. Ideea este esența imobilă și eternă și totodată forma creatoare în spațiu și în timp. Ea dirijează spațiul și timpul, cărora totuși le repugnă. Căci spațiul și timpul nu sînt întemeiate pe ea, ci, dimpotrivă, o contrazic. Aflăm în voința de a trăi contradicția esențială a voinței care n-ar putea exista în afara sa și care, totuși, nu înseamnă nimic dacă nu există în afara sa. Aflăm în Idee contradicția esențială a imobilității și a devenirii, a transcendenței și a imanenței.

Știm cum se fragmentează voința într-o ierarhie de Idei ; cum plenitudinea inițială se desface într-un sistem de esențe, fiecare dintre ele presupunînd-o și depășind-o pe precedenta ; știm că fiecare artă se instalează pe una dintre aceste trepte ; din treapta de obiectivitate a Ideii pe care o realizează și din materia estetică pe care o folosește se constituie caracterul specific al unei arte particulare.

N-avem impresia că, dintre aceste două aspecte ale Ideii, unul singur se pretează la explicarea actelor estetice ? Ideea eternă și imobilă este oare obiect de artă ? Teoria Ideii astfel înțelese nu lasă oare să se piardă ceea ce este esențial în artă, nu golește natura de întreaga ei varietate ?

Cînd Schopenhauer ne spune că imaginea încîntătoare a norului, a pîrîului, a gheții nu înseamnă altceva decît apercepția elasticității, a greutății, a cristalizării ; cînd ne spune că, dacă privim un arbore în felul în care îl privește un artist, nu pe el îl avem în vedere, ci Ideea lui, și că ne devine indiferent faptul de a ști dacă arborele pe care-l avem în vedere este cel ce se află acolo de față sau este strămoșul lui, care înflorea cu o mie de ani în urmă, nu uită oare tocmai ceea ce se dovedește a fi mai viu în impresia estetică ? Nimic mai important decît înfățișarea norului, decît vîrtejul și spuma pîrîului, decît dantela gheții. E mare pentru Idee pericolul de a se pierde în forța abstractă, în specie, în noțiune [5]. Prea se simte aici că doctrina consideră spațiul și timpul drept niște accidente. Putem să le anulăm. Realitatea nu se schimbă, dimpotrivă. Procedăm bine astfel ?

Pe de altă parte, ce nevoie avem de Idee ? Nu este arta înainte de toate o manieră de a vedea si o manieră de a înfăptui ? Cînd percepția noastră se eliberează de acțiune, nu întîlnește în fața sa lumea variată a cantităților ? E nevoie să caute idei în spatele acesteia ? După mărturia lui Schopenhauer însuși, o întreagă școală de artă plastică a reușit perfect fără să caute atît de departe : pictorii olandezi „care au contemplat cu intuiție atît de obiectivă cele mai insignifiante obiecte". Orice lucru este frumos de îndată ce îl privim și îl reprezentăm într-o anumită manieră.

În fine, muzica, arta supremă, se dispensează de Idei : ea este lumea neștirbită a sentimentului. Întreaga viață a sufletului se

transformă aici în Idee. Fiecare mişcare, fiecare elan, fiecare acţiune a voinţei îşi este aici suficientă sieşi. Muzica înfrînge rigiditatea teoriei Ideilor.

La fel, sinceritatea observaţiei. Variaţiile eului contemplator sînt foarte uşor de constatat : variabilitate în reacţia la aceeaşi operă în funcţie de zile, predominanţă, în funcţie de zile, a cutărei sau cutărei stări sufleteşti, a cutărui sau cutărui interes. „Nu sîntem indivizi pasivi, suflete pe care artistul interpretează un solo după bunul său plac... Cînd opera de artă nu întîlneşte la spectator anumite energii gata să intre în joc, ea rămîne exclusiv la starea de existenţă materială“ [6]. „Subiectul pur al cunoaşterii“ nu este oglinda Ideii. El creează într-o anumită măsură obiectele de artă şi stările estetice.

În spatele teoriei lui Schopenhauer se află în conflict două doctrine. Ideea imuabilă, specifică, diferenţiată, ierarhia Ideilor ; risipirea aparenţei sensibile şi efemere în faţa Ideii eterne. Ideea activă, Ideea forţă, Ideea gest creator, organizare a aparenţei sensibile, neliniştea existenţială, aspiraţie creatoare.

Aşa cum vechea teorie a elementelor înălţa la rangul de principii constitutive ale materiei simple stări ale acestei materii, starea solidă, starea lichidă, starea gazoasă, teoria Ideilor ipostaziază o fizică perimată, o clasificare vană a forţelor naturii: greutate, rezistenţă, fluiditate etc. şi o biologie ieşită din uz, cea a lui Cuvier, fără să se preocupe de evoluţia posibilă a aspectelor fiinţei, de continuitate şi devenire, nici de trecerea unui aceluiaşi curent prin aceste forme considerate imobile. Nimic mai desuet decît această metafizică înţepenită care, culme a paradoxului, a luat drept bază devenirea însăşi, şi anume voinţa, pe care s-a grăbit s-o stabilizeze, situînd-o în afara spaţiului şi a timpului.

Pe deasupra, la cît simplism este obligată să se reducă uneori această doctrină estetică : „Intenţia poetului... este să ne reveleze Ideile, adică să ne arate printr-un exemplu ce este viaţa, ce este lumea“. Dacă acesta este mesajul Ideilor, ce nevoie avem de Idei ?

Aceste observaţii nu vor să diminueze înalta valoare a esteticii lui Schopenhauer. Ea este, ştim, de o extraordinară bogăţie. Este plină de analize preţioase. Partea de teorie a artelor este adeseori de toată frumuseţea. Teoria ei fundamentală, tocmai am văzut, nu se dovedeşte întotdeauna eficace. Dar este echivocă, după cum am văzut ; şi datorită acestui echivoc ea furnizează multe posibilităţi de explicaţie.

Există în Ideea lui Schopenhauer însăşi contradicţia pe care el o pune la originea artei. Nu este arta în primul rînd negaţie, fugă din lume, abolire totală ? Dar nu devine ea de îndată înflorire a vieţii şi nu păstrează ea într-o formă admirabilă însăşi esenţa vieţii ? Această contradicţie nu exprimă însăşi personalitatea lui Schopenhauer ? Doctrina negaţiei şi simţul miraculos al vieţii ? Schopenhauer adora şi detesta viaţa.

Dacă vrem o idee eficientă, o Idee care să explice arta, trebuie să arătăm limpede că treptele ei de obiectivitate nu sînt decît dezvoltarea unităţii substanţei spirituale. E nevoie s-o prezentăm din plin ca spaţiu, timp şi devenire, ca univers al calităţilor : şi nu în spaţiu, timp şi devenire, forme străine esenţei sale şi în care s-ar reflecta inexact.

Doctrina metafizică a lui Hegel este, mai mult decît a lui Schopenhauer, adecvată unei estetici tocmai pentru că îndeplineşte aceste condiţii.

Arta constituie una dintre manifestările, unul dintre momentele substanței spirituale. Lumea este chiar această substanță pe una din treptele dezvoltării sale. Arta este același spirit vital, circulînd liber în forme sensibile, căutînd să le cucerească, să le asimileze. Arta năzuiește să facă exteriorul asemănător lăuntricului, să readucă realitatea exterioară la spiritualitate, astfel încît să devină manifestarea ei. Această adecvare a conținutului și a conținătorului, a formei și a materiei constituie tocmai idealul în artă, ideal care anulează conflictul vieții materiale cu spiritul. „Fiecare din formele plăsmuite de artă devine un Argus cu mii de ochi prin intermediul cărora sufletul și spiritualitatea se văd în toate punctele reprezentării“ [7].

În acest sens este frumosul manifestarea sensibilă a Ideii ; a unei Idei prin esență concrete și care include în sine, ca făcînd parte din propria-i esență, aspirația către desfășurare și exigența mijloacelor sale de desfășurare. Forma este indispensabilă Ideii, o anumită formă pentru o anumită idee ; în întîlnirea lor nu există nimic accidental. Ideea concretă cuprinde ea însăși momentul determinării și al manifestării sale exterioare.

Așa se face că diferitele forme de artă se etajează precum momentele de realizare ale Ideii și fiecare o completează pe precedenta și se absoarbe și se completează în cea care-i urmează. Arhitectura îi caută pe zei și pe oameni și viața lor spirituală, schițîndu-le locuința. Plastica aspiră la viața dramatică a picturii. Muzica realizează viața intimă, căreia plastica nu-i exprimă decît exterioritatea. Singur cuvîntul poetic simbolizează întreg universul. Dar la această înaltă treaptă, arta nemulțumită de ea însăși tinde să se anuleze în fața filosofiei sau a religiei.

Iată cum istoria artei se împarte după momentele acestei logici interne. În stadiul simbolic, Ideea mai degrabă aspiră către realiza-

re decît o atinge ; geniul straniu și confuz al Egiptului sau al Indiei vrea să întrupeze intenții profunde și confuze în forme plastice sau în arhitecturi incapabile să le accepte. Intenția marchează realizarea, prin exces și totodată prin lipsă. În stadiul clasic, ele se pun de acord ; forma exprimă admirabil conținutul. În stadiul romantic, prin surplus de bogăție, intenția dă din nou pe dinafară. Expresia se grăbește în van pe urmele inefabilului.

Acest idealism se asociază cu un realism viguros. Universalul este în primul rînd concret. Ideea nu se manifestă decît în substanțe individuale. Individualitatea nu se exprimă decît în indicații precise.

Dar este această esență a lucrurilor în singularitatea sa concretă un dat nemijlocit al conștiinței estetice ?

Chiar dacă ar exista gata constituită în afara noastră, tot ar trebui s-o realcătuim în actul estetic, așa cum realcătuim prin vorbire limba care există în afara noastră.

Dar există ea gata constituită ? Și nu trebuie mai întîi s-o alcătuim ? Dacă ea există gata constituită, idealismul devine imediat realism. Pentru a rămîne în idealism, trebuie să suprimăm datele și lucrurile din activitatea creatoare a spiritului. Pentru a-i rămîne credincioși lui Hegel, trebuie să mergem pînă la capătul gîndirii lui Hegel. Acesta îi reproșa lui Kant subiectivismul : Kant nu percepe unitatea lumii decît sub forma ideilor subiective ale rațiunii ; Kant vede corect în artă reconcilierea naturii cu libertatea, a sensibilității cu inteligența, dar aceasta este o reconciliere cu totul subiectivă, sub privirile înțelegerii intuitive, ale judecății reflectorizante [8]. Obiecția se poate întoarce împotriva lui Hegel. Trebuie ca esența aceasta obiectivă care este de natură spirituală să devină spirit, să se alcătuiască, sau cel puțin să ajungă a se

alcătui în viață spirituală. Ideea se expune mereu pericolului de a deveni un lucru și de a înceta să fie spirit. Idealismul în artă sub forma „Esențialismului" nu este oare la fel de arbitrar și de superficial ca și realismul ? Fiecare dintre aceste două concepții o spulberă lesne pe cealaltă și în același timp greșesc amîndouă. La drept vorbind, amîndouă se întemeiază pe un postulat comun : realism empiric sau realism transcendent, realism și unul și altul. Dar nimic nu obligă la acceptarea acestui postulat. Pentru a rămîne de acord cu observația psihologică, idealismul n-are decît să-și aplice doctrina. Arta este fabricație și produs spiritual ca și limbajul sau religia. Conștiința estetică este activitate creatoare. Ideea nu este decît crearea simultană a conținutului și a formei. Spiritul fabrică în același timp conținutul și ansamblul de procedee și de simboluri prin care îl exprimă. Copacul pictorului nu reprezintă, așa cum vroia Schopenhauer, acel copac în afara timpului și a spațiului, care nu are nici-un fel de legătură cu ceea ce se află aici pe pămînt ; el este percepția vizionară a unei existențe extrem de concrete, pe care sufletul artistului o construiește pornind de la o sugestie ; nu e vorba de copac, la drept vorbind, ci de o vibrație a întregii sensibilități și a întregului suflet, potrivit indiciilor pe care natura le furnizează și care sînt mai puțin calități gata confecționate în afară și mai mult un apel la o infinitate de calități ; nu e vorba de date, ci de o creație după o temă dată ; așa se explică de ce arta, la capătul travaliului său și atunci cînd a izbîndit, ne pune în prezența unor lucruri și nu a unor copii și a unor imagini. Ea nu ajunge la asemănare decît cu condiția de a-și reface modelul. Ea nu este niciodată contemplare a Ideilor. Este actualizare a spiritului. Istoria percepției estetice, ca și a percepției în general, ne arată cum o activitate, mai întîi vagă și confuză, și niște

sugestii senzoriale, mai întîi vagi și confuze, se precizează prin interacțiune și se in-formează prin contact și schimb reciproc. Pretinsul dat extern nu se prezintă niciodată în stare pură, ci întotdeauna elaborat de spirit. Nu există dat estetic fără o viziune artistică ; și viziunea artistică este deja operă de artă. Opera este într-un sens imanentă impresiei care o determină.

NOTE

1 Bergson, *Le rire*, p. 145.
2 Hegel, *Prelegeri de estetică*, Ed. Acad. R.S.R., 1966, vol. I, p. 163.
3 Schopenhauer, II, p. 219.
4 Dessoir.
5 Schopenhauer, I, p. 229. Pe treptele inferioare ale artei, expresia trăsăturii specifice se confundă cu aceea a frumuseții ; animalele au caractere de specie, dar nu caractere individuale ; la om, dimpotrivă, Schopenhauer distinge frumusețea, care este a speciei, și caracterul, care este individual, caracterul fiind de altfel un aspect particular, una dintre fețele umanității.
6 Vernon Lee, *Journal de Psychologie*, 1926.
7 Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, p. 160.
8 Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, pp. 64 și urm.

Capitolul IV
STAREA ESTETICĂ

După observațiile de pînă acum, multe probleme se află anunțate, iar unele deja rezolvate. Nu e nevoie să revenim asupra trăsăturilor caracteristice, de eliberare și de însuflețire, ale actului estetic ; le-am studiat în legătură cu jocul și cu simpatia simbolică. Trebuie, dimpotrivă, să analizăm condițiile noi care li se suprapun.

Caracterul constructor al artei

Arta nu este, așa cum vor unii, doar o atitudine nemijlocită de impresie și expresie. Ea nu este niciodată simplă stimulare, simplă exuberanță vitală, descătușare a unei sensibilități prea puternice, expresie spontană și irezistibilă. Critica vitalismului estetic am făcut-o deja.

Știu bine că există epoci și școli în care, din dezgust față de tot ce este uzat și banal, ca și din avînt juvenil, se pretinde a se asculta dicteul gîndirii în absența oricărui control, în afara oricărei preocupări pentru compoziție. În ciuda faptului că aspiră la automatismul psihic pur și la exprimarea modului real de funcționare a gîndirii, a gîndirii lăuntrice pe cale de a se alcătui, monologul interior și suprarealismul sînt tot stilizări. Ele presupun

o selecție și o compoziție ; nu ne oferă realitatea absolut pură ; desprind din realitate un moment și un aspect și le toarnă într-o formă. Căci sentimentul și ideea nu dobîndesc valoare estetică decît prin lupta cu materia în care se realizează. Arta constă într-o dirijare a intenției și în ajustarea expresiei la intenție : asigură intenției expresia exactă spre care ea poate tinde.

La baza artei se află o convenție primordială, un decret, un act intelectual care-i permite să se constituie. Ca simplă expresie a emoțiilor, limbajul nu este decît limbaj animal. El devine uman prin actul care stabilește universul simbolurilor. La fel și cu arta. Ea n-ar exista fără actul care plasează natura dinaintea spiritului, fără gîndirea vieții substituită vieții imediate. Hegel nu greșea cînd spunea că arta, la fel ca știința și ca religia, își are obîrșia în uimire.

Arta își creează mai întîi dublul sistem de simboluri al mijloacelor de expresie și al existențelor sale ideale în căutare de realitate.

Fie că arta plastică a fost sau nu la începuturile ei un fel de geometrie ; fie că se complace sau nu în forme regulate sau în libera mișcare a vieții, proiecția pe o suprafață și desenul unei forme sînt creații spirituale. Linia trasată pe nisip sau în argilă, ori pictată pe trup e un lucru ce ține de intelect ; ea conduce la scriere, ca și la imagine. Cel mai simplu contur semnifică accesul la lumea reprezentării plastice și, totodată, la aceea a formelor geometrice. Lumea sonoră a muzicii se suprapune cîmpului auditiv comun. O succesiune de sunete muzicale este o matematică.

Astfel, arta începe prin a-și crea mijloacele de expresie, limbajul și sistemul de simboluri. La baza artei se află același act intelectual pe care-l găsim la baza limbajului.

Aceeași observație se aplică și la conținutul artei, care este lumea ideilor și a sentimentelor. Ceea ce a exprimat arta întotdeauna, ceea ce exprimă ea întotdeauna este o viziune care este o operă și nu un dat ; o viziune care presupune mai întîi gîndirea lumii, constituirea unui univers mental. Nu lumea stimulărilor senzoriale și a răspunsurilor reflexe, ci lumea pe care o elaborează și o organizează raționamentul și gîndirea simbolică. Lumea artei este lumea gîndirii, suprapusă și substituită excitației și acțiunii directe ; este lumea prin gîndire și limbaj.

Chiar dacă urmărește să restaureze, dincolo de diferențele și separațiile dintre ele, unitatea și naivitatea pierdute, arta în primul rînd le presupune, iar ceea ce restabilește ea nu este o indiferențiere originară, în care totul se amestecă, ci o sinteză care își depășește, fără a le anula, momentele constitutive. Țintind dincolo de gîndire, arta o presupune ; și mai degrabă o rafinează decît o suprimă.

Aceeași observație se aplică și sentimentelor. În drumul său spre expresia estetică, orice sentiment suportă un travaliu de abstractizare și de elaborare. Dominația oarbă a sentimentului îl împiedică pe artist să-l contemple și să-l exprime. În această încordare nemijlocită, sufletul ar fi privat în același timp și de gîndire, și de cuvînt. S-ar putea spune despre oricare artă ceea ce spune Hegel despre poezia lirică : ea nu tinde numai să elibereze spiritul de sentimentul care îl opresează, ci vrea să-l descătușeze chiar în sfera sentimentului. Prin acest subterfugiu, sufletul se deschide către exprimarea de sine însuși. El concepe și exprimă sub formă de gînduri și de imagini ceea ce doar simțea.

E o mare diferență între a simți și a exprima. Sentimentul cu totul pur, cu totul fierbinte al vieții reale se înclină de îndată ce abordează expresia simbolică, planul verbal, muzical sau plastic. Renouvier a spus pe

bună dreptate că emoția la artist este obligată să se reflecteze pentru a se reproduce artificial și a se exprima în afară. Ca să-și redea sie însuși emoția, artistul trebuie s-o exteriorizeze într-un fel și să devină propriul său imitator [1]. „Sentimentul fierbinte și cordial este întotdeauna banal și inutilizabil. Sentimentul sănătos și puternic e lipsit de gust. Artistul este pierdut cînd devine om și începe să simtă" [2].

Muzica muzicalizează sentimentul. Vom vedea mai departe că ea nu exprimă sentimentele gata constituite ale vieții obișnuite, ci creează o ființă afectivă nouă. Cu acest preț poate sentimentul să se strecoare în formele muzicale și lumea sonoră să devină un mijloc de exprimare [3].

Realismul și idealismul au un postulat comun. Arta ar exista gata constituită în realitatea empirică sau în realitatea transcendentă. I-ar fi de-ajuns artistului s-o extragă de acolo.

Or, arta nu există gata constituită nici în realitatea empirică, nici în realitatea transcendentă. Ea este creație și forță.

O reprezentare artistică nu este niciodată copia unui lucru. Este reprezentarea pe care artistul și-o întocmește despre acel lucru și pe care vrea s-o transmită. Omul reflectă spectacolul în el însuși, îl elaborează și îl reconstruiește ; apoi proiectează, exteriorizează tabloul ca și cum acesta ar fi propria lui operă, realizată în afară, și nu opera naturii în el [4].

Să nu contestăm frumusețea naturii, frumusețea ce pare gata constituită. „Natura nu are valoare estetică decît atunci cînd e văzută prin artă, tradusă în limbajul operelor familiare unui spirit modelat printr-o tehnică" [5]. Noi începem prin a crea această frumusețe. Natura artistă se află înaintea noas-

tră ca o operă de artă ; ea ne furnizează obiecte și impresii așa cum tindem noi să ni le oferim și pe care geniul le poate produce. Dar avem înaintea noastră un geniu imens și inepuizabil ; și cînd contemplăm oricare dintre aspectele sale, nu ne putem împiedica să simțim vitalitatea imensă, însuflețirea prodigioasă a cărei realizare efemeră este. Astfel în fața naturii, o dată cu creația fericită, simțim puterea suverană.

Așa cum am afirmat mai sus, orice impresie estetică este o operă, iar la artist opera este imanentă impresiei sau există înaintea ei. N-avem de-a face cu date nemijlocite, cu o constatare ultimă. Orice spectacol se construiește și se compune conform unei sensibilități și unui spirit.

S-a remarcat pe bună dreptate că, pentru a merge de la lucru la idee și de la idee la lucru, artistul caută printr-o serie de eliminări trăsătura esențială, caracteristică, „sinteza, arabescul care rezumă prin exaltare fizionomia, drama, ideea. Nu există situație psihologică, oricît de complicată, pe care el să n-o traducă printr-o schemă repede inteligibilă" [6].

În fond artistul se supune, ca și copilul, modelului lăuntric, iar natura nu constituie decît un dicționar. Orice pictură este un lucru ce ține de intelect, cum spunea Leonardo da Vinci, și la fel putem spune despre toate artele.

Arta este creație și nu copie a unei realități. Nu trebuie să ne lăsăm păcăliți de realism, nici de cel al datelor empirice, nici de cel al datelor transcendente.

Naturaliștii sînt ei înșiși idealiști în felul lor. Natura nu este niciodată copiată servil și fără a se fi recurs la imaginația artistului ; iar artistul recurge întotdeauna, pentru a traduce impresiile și emoțiile pe care i le stîrnește natura, la alte mijloace decît acelea de care dispune ea.

Orice operă de artă este întotdeauna expresia unui ideal : dar pentru un realist acest

ideal se naşte aproape de îndată la contactul cu realul, în vreme ce pentru alţi artişti el este mai mult produsul unui travaliu interior [7].

N-ar fi mai îndreptăţit lucru nici să presupunem că arta, printr-un soi de miracol lăuntric ce ar smulge-o lumii iluzorii, întîlneşte lumea adevărată, lumea estetică, gata întocmită în faţa sa. Pură natură, date nemijlocite, conştiinţă profundă sau lume a Ideilor, toate acestea nu sînt decît un mit dacă ne imaginăm că ele există undeva gata constituite. Artistul nu descoperă lumea sensibilă decît construind-o ; şi o construieşte construind în acest scop instrumente şi simboluri. Dublă construcţie, dublu sistem de simboluri. Arta este creaţie şi nu un dat nemijlocit. Arta este creaţie şi, ca atare, se leagă de întreaga viaţă mentală a omului, de limbaj, de ştiinţă, de religie. În ciuda dogmatismelor experienţei pure, există undeva vreo realitate care să se ofere gata constituită inteligenţei ?

A fost vreodată o idee copia unei realităţi ? Nu se leagă arta de acea efervescenţă spirituală care, prin construirea ideilor, ne eliberează de realitatea nemijlocită, înăbuşitoare pentru spirit ? Conceptele fundamentale ale oricărei ştiinţe, mijloacele prin care aceasta îşi pune întrebările şi îşi formulează răspunsurile nu sînt nişte date, ci nişte simboluri construite.

La animal, actul percepţiei este întotdeauna practic şi se desfăşoară întotdeauna în prezent ; limitat la acţiunea prezentă, animalul se contopeşte atît cu propria-i dorinţă, cît şi cu obiectul în care percepţia se află parcă înfiptă cu vîrful ei utilitar. Prin utilitarismul său nemijlocit şi neîntrerupt, gîndirea animalului este întotdeauna învăluită în realul lăuntric şi exterior. De aceea, cînd îl animă o dorinţă, animalul alunecă imediat pînă la capătul pantei care duce de la dorinţă la tentativa de neîntîrziată satisfacere a ei. Omul ştie să se oprească pe această pantă,

să-şi amîne pornirea de realizare neîntîrziată, să-şi dea seama de propria-i dorinţă, s-o înţeleagă, s-o izoleze şi s-o menţină în faţa spiritului său ca şi cum ar fi un obiect real şi mereu prezent. În vreme ce animalul rămîne pe planul realului, omul reuşeşte să se smulgă de acolo şi ordonează acest real, în care figurează propria-i dorinţă, ca pe un tablou ; tocmai în această edificare a realului într-un „lucru", într-un spectacol pe care omul îl analizează cu obiectivitate, se află izvorul întregii civilizaţii, care nu este decît o dezvoltare a acestui gest iniţial. De la capacitatea de a considera realul în el însuşi pînă la aceea de a-i cerceta natura şi raporturile nu e decît un pas ; şi la fel de la edificarea unei plăceri sau a unei dorinţe într-un lucru pînă la inventarea de mijloace potrivite pentru satisfacerea acelei dorinţe sau pentru reactualizarea acelei plăceri. Totul este să-i suprapunem momentan realităţii efective o reproducere pur mentală a acestei realităţi şi s-o examinăm fără a ne ocupa de adevărata realitate şi fără a acţiona imediat în cadrul acesteia.

Iată cum poate lua naştere ştiinţa, la fel ca şi frumuseţea. În frumos, chiar într-unul pur senzorial, există mai dinainte o reacţie intelectuală a spiritului faţă de obiect, considerarea obiectului drept un spectacol. Arta este o specie a genului artificiu. Nu există artă cîtă vreme nu există o problemă de rezolvat. Nu există artă cîtă vreme nu există fabricaţie.

Arta ca armonie a funcţiilor

Există în artă ceva mai mult decît un simplu joc al aptitudinilor noastre : anume, cum văzuse Kant cu profunzime, iar după el Schiller, un acord al acestor aptitudini.

Muzica pune de acord sunetele și sentimentele ; le compune în forme ; acordă aceste forme sonore cu sentimentele și cu felul de viață inexprimabilă care se află în spatele lor. Întreg travaliul poetic constă în a topi laolaltă inteligența, imaginația și sensibilitatea.

În artă, spiritualitatea cea mai pură caută materia cea mai sensibilă ; la contactul cu imaginile cele mai subtile este sensibilitatea în cel mai înalt grad fremătătoare ; întreg spiritul artistului sau al contemplatorului se topește sau tinde să se topească în unitatea conținutului cu forma. Și această unitate a spiritului nostru exprimă o realitate subiacentă ; căci prin ea se exprimă astfel viața și natura în întregime, iar această unitate este mai puternică în funcție de valoarea realităților care intră în contact cu mijloacele sale de exprimare.

•

Orice plăcere estetică desăvîrșită este sinteza dintre o plăcere senzorială, o plăcere formală și o plăcere în sens propriu afectivă. Senzația este începutul artei. Stimularea plăcută a organelor de simț, iată condiția *sine qua non* a oricărei frumuseți. Vom vedea, pe bază de exemple precise, în ce constă elementul acesta inițial. Acest adevăr face forța Senzualismului estetic.

Ordinea senzațiilor este, de asemenea, o condiție indispensabilă ; fără un aranjament, fără o dispunere, într-un cuvînt : fără construcție, n-avem de-a face decît cu un haos senzorial. A percepe sau a construi forme constituie legea artei. Această funcție de ansamblu pune în joc multe funcții elementare: unitate în varietate, inteligibilitate, claritate, subordonare monarhică, simetrie etc. Iată cîteva dintre aspectele sale. Vom vedea, pe bază de exemple precise, care sînt elementele sale constitutive. Acest adevăr face forța Formalismului.

În sfîrșit, fără o semnificație, fără o valoare, plăcerea estetică rămîne săracă. Pretindem de la un tablou, de la un poem, de la o simfonie să nu constea doar într-un aranjament frumos de linii sau de culori, de cuvinte sau de sunete, ci să și simbolizeze, prin acest aranjament frumos, o stare sufletească. Există opere bine alcătuite și agreabile, dar goale de interes. Și invers, opere încărcate de intenții frumoase, dar care nu ajung la expresia adecvată. Se știe că Degas i se plîngea lui Mallarmé de greutatea cu care îi reușeau sonetele. „Și totuși, adăuga el, am atîtea idei". „Dar, dragă Degas, i-a răspuns Mallarmé, nu cu idei se fac versurile, ci cu cuvinte". Se fac versuri cu cuvinte și cu idei. Îți trebuie idei pentru a fi pictor, muzician, poet. Acest adevăr face forța Idealismului.

Plăcerea muzicală reunește și pune de acord plăcerea senzorială și senzorialo-motrice a sunetelor și a mișcărilor ; plăcerea arhitecturală a formelor sonore ; plăcerea sentimentelor și a lumii confuze și precise care se agită dincolo de ele : se pare că muzicianul domnește peste o lume elementară de scheme ritmice și melodice, pe care le interpretează și pe care le interpretăm și noi de îndată în limbajul afectivității.

Întreg spiritul muzicianului se contractă în actul care sintetizează aceste operații elementare.

Deci, la bază, un element de pură sensibilitate ; o plăcere senzorială, senzații agreabile în lipsa cărora sentimentul nu poate să ia naștere sau să se sfîrșească ; și excitația acestei plăceri, un fel de iradiere difuză, dinamogenie.

Dar această plăcere este frumusețe, deci aranjament, ordine, arhitectură.

Și această arhitectură este animată și expresivă.

Arta muzicală închide deci o sinteză și o ierarhie de talente; și iată de ce există și diferite stadii de incapacitate muzicală. Fiecare dintre momentele acesteia poate căpăta preponderență. Poate că istoria muzicii ni le-ar arăta succedîndu-se de la cel mai simplu pînă la cel mai elevat. Muzica n-a fost mai întîi plăcere a sunetelor și a mișcărilor? N-a fost după aceea decorul sonor al vieții religioase sau nobile, o arhitectură de sărbătoare, pînă în ziua, destul de apropiată de noi, cînd și-a dobîndit sufletul, sfîrșind în interioritate?

„Poezia este o muzică în care ideea a devenit sentiment"[8]. Fără îndoială, poezia are multe forme și se află în serviciul multor cauze[9]. În forma sa epică, ea exaltă marile idealuri colective; exprimă în mari fresce, sub formă de acțiuni sau de evenimente, viața socială a unei epoci.

Lirică, traduce mișcările sufletului, vocile lăuntrice, reveriile.

Dramatică, exprimă acțiunea care ia naștere din viața interioară și iese vie din suflet pentru a intra în conflict cu constrîngerea socială sau cu destinul natural.

O vedem îmbrăcînd toate aceste forme în cursul istoriei: cînd mai exterioară, cînd mai interiorizată.

E posibil ca ea să pornească, asemenea muzicii, de la exterior, de la social, de la arhitectural, de la decorativ — pentru a ajunge, în anumite epoci și în rare momente, la esența ei de poezie pură. În epopee și în dramă se expun și se înfruntă sentimente socializate. În lirism, sentimente mai subtile, floare gingașă de înaltă civilizație.

La fel, poezia oscilează între plastică și muzică și se prezintă la multe nivele de tensiune: cînd mai fluidă și cînd mai densă.

Dar orice ar fi, sub orice aspect s-ar prezenta, ea reunește întotdeauna ansamblul de elemente pe care o să le delimităm imediat și, tocmai pentru că este o asemenea sinteză, condiția ei poetică este întotdeauna complexă și în același timp instabilă:

„Fie că e vorba de sensibilitate, de imaginație sau de inteligență, de îndată ce dă prea mult de lucru, de îndată ce oferă prea multă plăcere uneia dintre aptitudinile noastre, poetul tulbură în noi liniștea necesară stării de grație poetică. Iată cum foarte mulți dintre ei, chiar dintre cei mari, ne readuc la proză, ne întemnițează în proză, unii tot emoționîndu-ne, alții tot amuzînd gustul nostru pentru pitoresc, alții tot solicitîndu-ne curiozitatea spiritului"[10].

„Poezia este o muzică în care ideea a devenit sentiment"[11].

Poezia folosește elemente muzicale și plastice, elemente logice și afective. La anumiți artiști și în anumite epoci, ea este uneori foarte aproape de a se pierde cînd în jocul formelor sonore, cînd în pura intelectualitate a discursului.

Dar, la drept vorbind, nu există poezie decît prin interacțiunea și sinteza ideii, a sentimentului, a imaginilor, a muzicii verbale și a curburii formei poetice. Pentru poet, ca pentru toți artiștii, gîndirea nu există decît atunci cînd îi pică sub simțuri. Visul lui este întotdeauna un elan către mimetismul de acțiune și către formularea verbală.

Descoperim în orice poem noțiuni pe care le-am putea încredința prozei, descrieri, cugetări: narațiune, dramă, elocvență, raționament. Există versuri care sînt mai degrabă fraze frumoase decît versuri frumoase.

Și totuși poezia nu rezultă din sensul intelectual al poemului. Sigur că nu-l exclude, ba dimpotrivă, dar există în afara lui.

Un poem are, fără îndoială, și alte frumuseți decît frumusețile poetice la modul propriu : splendoare a imaginilor, calitate a limbajului, perfecțiune a compoziției, valoare a sensului intelectual, farmec al expunerii : calități care se potrivesc și unei proze frumoase și care nu sînt suficiente pentru a face o poezie.

Drama, expunerea, elocvența, pateticul, în sfîrșit înaltele cugetări raționale, toate acestea pot spori frumusețea unui poem, cu condiția să nu lipsească poezia.

O idee, o temă nu este poetică în sine însăși. Ea devine ca atare. Nu există idee care să nu poată deveni poetică. Nu există poezie din care să nu se poată desprinde o idee pură. Dar starea de idee pură e tot ceea ce există mai potrivnic vieții poetice.

Gîndirea poetică nu este nici gîndirea utilitară, nici gîndirea logică, nici gîndirea speculativă. Este în primul rînd gîndirea învelită în formele imaginației simbolice ; nu gîndirea abstractă, sentimentul pur sau exactitatea obiectelor sensibile ; ci generalitatea gîndirii introducîndu-se în formele lumii reale, învelită în imagini care se conformează acesteia.

Totuși, învelirea unei teme într-un simbol, apelul la imaginile care există în orice idee nu sînt suficiente pentru a crea viața poetică ; există alegorii reci, ilustrări ale unor idei care n-au nimic de-a face cu arta.

Fie că se învăluie mai întîi într-un simbol, fie că se exprimă direct prin frază, gîndirea poetică are virtutea de a face să răsară valoarea poetică a simbolului sau a frazei. Faptul de a înveli o idee abstractă într-un simbol nu e suficient pentru a-i conferi valoare poetică, în afară de cazul cînd simbolul este mai dinainte poetic prin el însuși. Există anumite

învăluiri în simboluri care nu sînt decît muncă bine făcută și care păstrează un fel de iz didactic. Dacă simbolul nu este poetic, prin abordarea lui ideea va îngheța. Dacă tema nu este mai dinainte poetică, ea nu va primi de la muzica și de la imaginile care se străduiesc s-o exprime decît o valoare de împrumut.

Poezia apare atunci cînd tema se învăluie într-un simbol care o reflectă ; cînd își organizează un peisaj interior, o atmosferă plastică și muzicală, cînd năzuințele inimii însuflețesc aparențele lucrurilor, cînd se realizează împletirea descrierilor fizice cu emoțiile.

Tema poetică are uneori darul de a face să țîșnească lumina prin juxtapunerea a două idei sau a două imagini pînă atunci depărtate în spațiu sau în timp.

Însă nu e necesar ca simbolul să constituie o altă zonă spirituală, un alt plan al gîndirii. Există poeme care se întemeiază pe interacțiunea a două planuri. Există altele care se întemeiază pe maniera poetică a cărei temă se țese pe întreg roiul de gînduri, de sentimente și de imagini care gravitează în jurul ei ; și atunci cînd există simbol, cel mai bun lucru nu e ca simbolul să se nască din temă și să nu fie, într-un fel, decît aspectul ei sensibil ? La drept vorbind, imaginea poetică este mai mult un raport decît o imagine.

Tema poetică este deci fuziunea perfectă dintre idee și imagine, și iată de ce ea este elementul generator al poemului.

Așadar, pe de o parte o idee învăluită în imagini și din care țîșnesc imagini, o idee generatoare a unei melodii și din care țîșnește o melodie, pe de altă parte imagini, o melodie, toate învăluite într-un abur spiritual și tinzînd să se condenseze într-o temă. Hegel avea dreptate cînd spunea că gîndirea nu este poetică

decît în măsura în care menține extremele în armonia lor și stă între lumea gîndirii și aceea a percepției ; ea este abundență de forme sensibile, contopită imediat cu simțul lăuntric, și iată de ce alcătuiește un tot original.

Fie că face apel la un simbol, la imagini sau la muzica cuvintelor, tema poetică este în primul rînd o esență ireductibilă la cunoașterea rațională, o esență care depășește universul discursului. Este un fel de incantație și de magie, izvorîtă ea însăși dintr-o putere de incantație, dintr-o stare sufletească în același timp fluidă și organizatoare, care transmite, la toate nivelurile de realizare pe care le organizează, viața pe care a extras-o în această stare originară ; este o realitate misterioasă și unificatoare, care răspîndește în jurul ei un farmec obscur.

O idee poetică este în primul rînd un moment al sufletului. Forța ei de expresie va tinde, în parte, către valoarea sa originară. Ea nu va face decît să expliciteze ceea ce conține. Ea este pentru o clipă tema care orientează și domină întreg sufletul poetului și al cititorului ; tema în jurul căreia se organizează întreaga lor viață. Puterea ei constă, fără îndoială, în forța aceasta de concentrare și de fascinație. Puterea ei constă în fecunditatea și în profunzimea ei. Poetul este mai întîi propriul său vrăjitor ; și exact în măsura în care îl vrăjește pe poet se realizează ideea, prin calitatea a tot ceea ce atrage în jurul ei și a tot ceea ce face să răsară din adîncul conștiinței ; bogăție și profunzime, ambele armonioase, pe care tema le evocă și le dirijează ; le dirijează către o formă ; căci nimic din ceea ce nu vizează mai întîi o formă nu este poetic, nu este estetic. Plăcerea poetică nu este doar un fel de efuziune, stîrnire a activității psihice, mai mult sau mai puțin amestecată și confuză, și ceva asemănător cu bucuria de a simți. Această bucurie se întîlnește cu totul în altă parte decît în artă ; ea este una dintre formele bucuriei de a trăi. Plăcerea poetică nu este doar fecundi-

tate, profunzime, bogăție ; toate acestea se întîlnesc altundeva decît în artă. Ea este înainte de toate organizare a bogățiilor noastre afective și orientare a acestor bogății către expresia lor : un fel de muzică a sufletului orientată către formula verbală sau către schemele care o pregătesc ; un joc liber pentru a realiza tema afectivă în cuvinte potrivite.

Faptul de a simți nu aparține domeniului artei ; mai degrabă acela de a simți expresia care vizează sentimentul pe care-l simțim. Pentru artist, viața se exprimă în artă ca sentimentul în știință. Artistul încearcă sentimentele în și către forma lor estetică. Dacă forma nu există de la început, ea nu-și va face niciodată apariția. Și nu există ea, de la început, în aranjamentul pe care tema îl impune oricărui suflet, în acea specie de arhitectură muzicală, de structură simfonică pe care tema o schițează înlăuntrul nostru ? Relația conținutului cu forma în artă este întotdeauna un fel de sinteză *a priori*.

O temă poetică nu constă așadar într-un eveniment, într-o întîmplare, o idee, un subiect ; ci în progresia muzicală, în curgerea plastică, în desfășurarea verbală care poartă cu ele evenimentul, oricare ar fi acesta ; în nevoia de muzică verbală și de viziune plastică, fără de care n-ar exista decît narațiune sau dizertație.

Tema poetică a lui Booz adormit nu este povestea lui Ruth și a lui Booz, deși contează foarte mult poezia de care numele lor sînt încărcate. Este somnul acela minunat, de vis și de extaz, în mijlocul naturii minunate și în noaptea minunată. Întîmplările acestei istorii se învăluie într-un fin evantai de imagini și într-o armonie încîntătoare ; dar totul converge către umbra nupțială, și am putea spune că ea se pregătește singură în strofele anterioare, de expunere istorică și de enunțare a faptelor.

Poetul are deci în vedere poemul, adică sentimenul total care este poemul : sentiment care se construiește succesiv, pornind de la o

intenție inițială, din care uneori se eliberează ca dintr-o gangă. Se întîmplă, într-adevăr, ca un întreg aflux de sentimente diferite să contribuie la nașterea unei opere. Ceea ce poetul încearcă, atunci cînd opera începe să ia naștere, ansamblul de complexus-uri afective din care aceasta se ivește, nu este sentimentul poetic. Știm, de exemplu, datorită numeroaselor adnotări pe marginea unor poeme de Victor Hugo, ce preocupări, ce evenimente, ce sentimente legate de povestea vieții lui au însoțit geneza cutărui sau cutărui poem. Toate acestea constituie sufletul artistului în timp ce lucrează poemul ; nu constituie poemul, care se eliberează de ele, cel puțin în măsura în care se hrănește cu ele ; nu constituie sentimentul poetic, care înseamnă căutarea poemului.[12] O realitate din care se desprinde un ideal care încearcă din nou să devină realitate, iată planul oricărei creații. Noi cititorii sîntem plasați în fața poemului, înlănțuiți de incantația lui magică, prizonieri ai ritmurilor și ai armoniilor lui, supuși mișcării pe care el ne constrînge s-o adoptăm ; luăm contact cu poemul prin însăși curba sentimentului pe care el îl conturează în cele din urmă. La rîndul nostru, urmînd planul poemului, ne putem lăsa în voia reveriei lăuntrice, a aventurii noastre personale. Poetul o ignoră, după cum și noi o ignorăm pe a sa, în afară de cazul în care facem erudiție. Sentimentul poetic este poemul însuși. Or, poemul este sfîrșitul sentimentului poetic, al temei afective inițiale care, împinsă de propria-i necesitate, cucerește progresiv formele și sunetele, fără de care, după toate aparențele, nu putea să se nască și care nu sînt decît realizarea ei.

Am cercetat tema poetică în drumul către realizarea ei plastică și muzicală. Să ne deplasăm la cealaltă extremitate a traiectului.

Nu există muzică verbală pură. Cîteodată ne amăgește propria noastră limbă. Ni se pare adeseori că, dacă am reuși să facem total abstracție de sens, cutare poem ar rămîne muzical, și aducem drept dovadă pentru aceasta faptul că uneori descoperim în anumite versuri foarte puțin semnificative o plăcere muzicală foarte vie și, la fel, în unele poeme, fără a acorda atenție sensului, sau chiar uitîndu-l cu totul. Cred într-adevăr că este vorba de o pură iluzie și că, fără să ne dăm noi seama, sensul susține sonoritățile ; dar el ne este atît de bine cunoscut, ori este atît de puțin remarcat pentru el însuși, încît se află ca și absorbit în sonoritatea propriu-zisă și în cezurile poetice. Să încercăm o experiență mai directă. Să facem aceeași probă într-o limbă pe care n-o înțelegem absolut deloc. Să punem să ni se citească un șir de versuri deosebit de melodioase pentru auzul celor ce vorbesc limba respectivă. La început poate că simțul nostru prozodic va fi încîntat. Dar nu vom vedea în acele versuri decît o armonie elementară și, după puțină vreme, ne vom sătura în mod sincer de ele.[13]

Dacă nu există muzică verbală pură, putem spune la fel că nu există nici muzică vocală în întregime non verbală.

„Se pare *a priori* că vocea omenească ar trebui să se poată lăsa folosită ca instrument și să nu pretindă ajutorul vorbirii ; însă, de fiecare dată cînd ne mărginim să facem vocalize pe baza unei vocale oarecare, lipsind vocea de armătura pe care i-o furnizează sunetul articulat, se întîmplă ca impresia produsă să aibă întotdeauna, din punct de vedere pur sonor, ceva incomplet, ceva neterminat. Se pare că silaba, cuvîntul servesc tocmai pentru a degaja valoarea muzicală a vocii omenești".[14]

Elementele muzicale ale vorbirii nu au deci valoare muzicală în ele însele și prin ele însele, ci extrag această valoare din structura limbii și mecanismul vorbirii și din semnificația fără de care limbajul nu este decît un zgomot confuz.

Demonstrația acestei teze se poate citi în Becq de Fouquières și mai cu seamă în frumoasa carte a lui Grammont. Vom vedea într-un capitol ulterior că armonia versului, care se întemeiază pe un joc de timbre muzicale, nu este percepută ca atare decît atunci cînd ideea se pretează la acest joc, ideea, adică subînțelesurile și intenția, precum și sensul exprimat — și cînd jocul acesta de timbre muzicale simbolizează cu ea.

Poetul se află în căutare de sonorități potrivite gîndirii. Pe baza rectificărilor făcute de autori, devenim adesea martori la sporirea valorii simbolice.

Victor Hugo pusese mai întîi :

„Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles,
Un souffle tiède était épars sur Galgala."
(„O mireasmă proaspătă se înălța din tufele de asfodele,
O adiere călduță era răspîndită peste Galgala").

Pe urmă a pus :

„Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles,
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala".
(„O mireasmă proaspătă se înălța din tufele de asfodele,
Adierile nopții pluteau peste Galgala").

A vrut, fără îndoială, să evite cele patru ocluzive dentale din versul modificat, dar a căutat și a găsit un joc de timbre și de aliterații ce se potrivesc admirabil ideii și momenlui în care se află poemul ; a creat în jurul cuvintelor „mireasmă" și „adiere" ceea ce Becq de Fouquières a numit o „supunere de tonalitate" ; și, dacă a vrut să evite cele patru ocluzive dentale, a făcut-o tocmai pentru faptul că în acel moment al poemului intervenția lor nu era cerută de sens și n-avea nici-o valoare expresivă.

Ritmul, și el, nu este expresiv decît atunci cînd traduce structura gîndirii și a sentimentului. Între sensibilitatea inefabilă, multiformă și asimetrică și amploarea tradițională a metrilor regulați și a șabloanelor, expresia se construiește prin adaptarea exactă a mișcării la mișcare. Un fel de motiv dinamic își impune forma sau impulsia unor lungi mișcări poetice. Există poeme întregi construite pe un asemenea motiv. [15]

Nu voi merge pînă acolo încît să neg faptul că există în ritm și în armonie un fel de prefigurare a sensului, un fel de evocare a unei teme, și în nuditatea abstractă a cezurilor o calitate secretă, și în vidul aparent al formelor o adecvare prealabilă la idei. Uneori, cu tot caracterul prozaic al sensului, anumite forme de frază, anumite tăieturi metrice au o virtute prodigioasă. E drept că deseori acestea sînt tăieturi metrice mai dinainte cunoscute, evocatoare pentru că aiurea se află în serviciul unei cauze mai bune. Ele dau versului banal puterea de sugestie a versului expresiv.

Poezia se află între rațiune, arta plastică și muzică. Ea este sentimentul intelectualizat care devine limbaj după ce și-a deschis petalele o dată cu fiecare înflorire a limbajului. La capătul său, poezia este potrivirea sentimentului cu limbajul. Nu, desigur, limbajul utilitar și social al sentimentelor noastre. Ci sentimentul descătușat și limbajul eliberat, unul la nivelul celuilalt.

În definitiv, poetul se plasează simultan pe două planuri ; se află în punctul de întîlnire a două curente ; ascultă două lumi.

El aude urcînd chemarea sonorităţilor şi a ritmurilor spre ideea iluminatoare. De o plenitudine difuză, în căutarea propriei sale expresii, el aude venind un apel către sonorităţi şi către ritmuri. Întreg travaliul său poetic se încadrează în această dublă virtualitate.

După aceste analize, nu e nevoie să insistăm şi să căutăm în alte arte dovezi similare. Ele ne-ar permite să dăm la o parte multe teorii inexacte sau incomplete, dacă am vrea să abordăm problema doctrinei.[16] Senzualismul, formalismul şi „esenţialismul" sub dubla lui formă de naturalism sau de idealism sînt cu totul incapabile să explice actul estetic, care constituie tocmai sinteza momentelor pe care fiecare dintre aceste doctrine se străduieşte să le distingă.

Starea estetică este o stare de echilibru, un joc armonios al aptitudinilor. Un asemenea subiectivism nu micşorează prin nimic frumosul. Un asemenea acord marchează una dintre culmile vieţii spirituale, fiind acordul vieţii mentale, şi sufletul însuşi în armonie.

Adevărul se manifestă prin certitudine. Dreptatea prin seninătatea conştiinţei. Divinul prin extaz. Realităţile vorbesc totdeauna limbajul conştiinţei.

Acest limbaj al conştiinţei vorbeşte despre realitate. Spiritul care se omogenizează în întregime în judecata de gust este la urma urmei acelaşi spirit care acţionează asupra realităţii întregi. Şi acordul realităţii cu spiritul este exact ceea ce face posibil jocul armonios al aptitudinilor. Compatibilitatea dintre lume şi spirit este faptul esenţial care se manifestă şi se fragmentează în judecăţile estetice.[17]

Sentimentul estetic şi trupul

Se înţelege de la sine că orice plăcere estetică este la bază senzorialo-motrice.

Dacă este inexact să afirmăm, împreună cu Nietzsche, că estetica nu este decît o fiziologie aplicată, trebuie să spunem că ea este în primul rînd o psihologie aplicată.

Agrementul sensibil înseamnă în primul rînd „un ritm interior şi bine reglat al organelor de simţ". Percepţia agreabilă corespunde unui anumit joc al organelor, unui anumit mod de funcţionare.

Dar senzaţia agreabilă nu este *ipso facto* senzaţia frumoasă. Senzaţia frumoasă e alcătuită într-un mod specific. Ea nu există decît într-o lume a frumuseţii ; şi e construită în funcţie de un sistem de senzaţii care, toate la un loc, în legătura lor şi prin legile construirii lor, alcătuiesc această lume.

Senzaţia frumoasă implică, în structura sa proprie ca şi în dependenţa sa faţă de alte senzaţii de acelaşi ordin, amplasarea şi perceperea unui întreg joc de raporturi, joc care le permite tocmai caracterul de agrement şi compatibilitatea. De exemplu, datorită faptului că o notă muzicală corespunde anumitor raporturi matematice, ea devine aptă să constituie împreună cu altele o formă muzicală. Există un matematism subiacent fiecărei arte.

Percepţia estetică declanşează în organism modificările de tot felul care însoţesc emoţia : tulburări circulatorii, respiratorii, de secreţie, variaţii ale tonusului muscular.

Ar ajunge un studiu atent pentru a le întocmi cu destulă exactitate simptomatologia. Descrierile lor se dovedesc, la ora actuală, destul de vagi. Mulţi autori sînt interesaţi mai ales să opineze în favoarea caracterului explicativ al unor asemenea modificări, dar se arată

destul de puţin preocupaţi să le studieze într-un mod obiectiv. [18]

Artiştii confirmă de obicei asemenea tulburări organice. Berlioz scrie în legătură cu audiţia muzicală: „Puterile mele vitale par dublate.. tulburare stranie în circulaţia sîngelui; arterele îmi pulsează cu violenţă; lacrimi... contracţii spasmodice ale muşchilor, tremurături ale tuturor membrelor, amorţire totală a picioarelor şi a mîinilor, paralizie parţială a nervilor văzului şi auzului; nu mai văd, abia aud. Ameţeală. Semileşin". [19]

„Obiecţiile mele împotriva lui Wagner sînt de ordin fiziologic, spunea Nietzsche; respir greu, piciorul mi se irită şi se revoltă; stomacul protestează, la fel şi inima, circulaţia sîngelui, viscerele.

Trupul meu întreg aşteaptă de la muzică o alinare; ca şi cînd toate funcţiile animale ar trebui să fie accelerate prin ritmuri lejere, îndrăzneţe, dezlănţuite, orgolioase; ca şi cînd viaţa de bronz şi de plumb ar trebui să-şi piardă greutatea sub acţiunea melodiilor strălucitoare, delicate şi fluide ca uleiul". [20]

Dar dacă analizăm cercetările experimentale care urmăresc precizia faptelor, rămînem uimiţi fără voia noastră de banalitatea acestor senzaţii organice. Muzica, arta care a fost cel mai bine studiată din acest punct de vedere, ne apare ca un puternic excitant senzorial. [21] Dar tocmai prin intensitatea sa pare să acţioneze muzica (mult mai mult decît prin formele sale propriu-zise [22]) şi, de asemenea, prin valoarea sa afectivă care, departe de a fi rezultatul acestei declanşări de senzaţii organice, pare cu adevărat s-o prilejuiască într-o anumită măsură.

Ştim mai ales că excitaţiile muzicale sînt dinamogene, că determină o creştere generală a activităţii organice; că aceste reacţii orga-

nice sînt banale şi comune tuturor emoţiilor în general; că nu există deci reacţii funcţionale care să fie specifice emoţiei muzicale. [23]

Aşadar, sau reacţii banale la excitaţia auditivă, sau reacţii banale la emoţia trezită de muzică. Calitatea exclusiv muzicală a plăcerii muzicale nu pare să se înscrie în organism sub forma unor traiectorii descifrabile pentru noi. [24] În fine, multe reacţii se elimină prin adaptare la excitant, prin efectul obişnuinţei. [25]

Dată fiind banalitatea acestor reacţii, nu mi se pare necesar să intru în descrierea lor. Mă mărginesc să trimit la lucrările citate: n-am nimic de adăugat la acestea.

Unii au vrut să aplice aici teoria lui William James. Percepţia ar declanşa de îndată şi pe cale reflexă ansamblul senzaţiilor organice. Emoţia estetică n-ar fi decît conştiinţa ca efect al unor asemenea senzaţii.

Muzica, ni se spune, este mimica sonoră a motricităţii emoţionale. Şi invers, emoţia muzicală nu este decît repercusiunea chinestezică şi coenestezică a muzicii. [26]

Muzica este în primul rînd dinamogenă; este repartizarea şi combinarea savantă a excitaţiilor care declanşează un maximum de creştere a activităţii organismului cu un minimum de consum nervos.

Originea motrice a artei muzicale constituie un fel de confirmare istorică a acestei constatări psihologice. Dar muzica îşi exercită efectele cele mai profunde şi mai universale prin coenestezie. Coenestezia este „sufletul viscerelor". Muzica pură îşi pierde adeseori caracterul motrice. Ea încetează să mai exprime mişcările corporale alcătuite din segmente, pentru a se face ecoul atitudinilor viscerale. [27]

Aşadar coenestezia desenează într-un fel fondul emoţiei. Chinestezia brodează pe ea şi o defineşte.

Muzica dă naştere deci unor trepte de tensiune emoţională tradusă de individ cu mai multă sau mai puţină exactitate în limbajul sentimentului, prin raportare la stările mentale care sînt construite pe baza aceluiaşi ritm.

Dacă examinăm faptele din punctul de vedere al creaţiei estetice, vom spune că, solicitat de evenimente reale sau imaginare, muzicianul suportă forţa lor afectivă şi dinamogenică, inserînd-o şi traducînd-o în forme muzicale. Plăcerea ascultătorului le regăseşte aici şi le eliberează. „Muzica este mimica sonoră a motricităţii emoţionale". [28] Formele muzicale, cinematica sonoră constituie un fel de expresie a gestului şi a variaţiilor coenestezice.

Nu descoperim, aşadar, în aceste reacţii banale nimic pe baza căruia să putem califica sentimentul estetic. Cînd priveliştea unei săli înalte şi bine proporţionate ne face să respirăm adînc, nu amploarea respiraţiei noastre constituie plăcerea artistică pe care o încercăm în prezenţa frumoaselor proporţii, deşi poate că ea contribuie la aceasta [29] : este un lucru frumos să respiri adînc şi liber, cuprins de sentimentul libertăţii care face frumoasă această respiraţie adîncă şi liberă şi care bucură sufletul.

Nu descoperim în aceste reacţii organice nimic pe baza căruia să putem constitui sentimentul însuşi. Eroarea teoriei lui James, după cum îndeajuns s-a remarcat, constă în faptul că uită interesul afectiv care, în prezenţa unei situaţii date, declanşează senzaţiile organice şi le organizează sub forma emoţiei ; şi că uită, de asemenea, că aceste senzaţii, doar dacă nu sînt cumva încărcate de o tonalitate afectivă, ne rămîn indiferente. Iată exact obiecţiile pe care le-am avea împotriva unei teorii periferice a sentimentului estetic.

Aceste reacţii organice sînt ori simple reflexe ale excitaţiei auditive sau vizuale şi, ca atare, independente de valoarea estetică şi dependente mai cu seamă de intensitatea excitaţiei ; ori depind de sentimentul estetic şi nu există decît prin el. Judecata şi sentimentul estetic preced şi declanşează aceste reacţii organice. Le însoţesc, le interpretează şi le transformă în sentimente.

Aşadar, fără ansamblul mental foarte complex pe care-l alcătuieşte judecata estetică, ale cărei elemente constitutive le-am analizat : interacţiune a calităţilor senzoriale, a formelor, a caracterului expresiv al formelor, fără acea motivaţie mentală, cum spunea Mundt, n-ar exista decît reflexe organice elementare şi cu totul incapabile să se transforme în emoţii. Nu simpla plăcere a agrementului sonor, ci perceperea frumuseţii sonore intervine în atitudinea muzicală.

Urmează de aici că sentimentul propriu-zis (şi sentimentul estetic îndeosebi) ne apare mai vast decît expresia sa organică. Aceste stări organice, care ne sînt descrise cu o precizie crescîndă, nu sînt decît o etapă a releului, un moment al realizării sentimentului estetic.

Desigur, toate sentimentele posedă în comun corsetul organic ce le învăluie în bătăile aceleiaşi inimi şi în apăsările aceluiaşi piept. Complexul de atitudini şi de reprezentări care alcătuiesc un sentiment superior se îmbracă în acelaşi corp organic ca şi emoţiile cele mai elementare.

Dar se cade să nu luăm în consideraţie acest corp organic decît în funcţie de ansamblul căruia îi aparţine. Sentimentul estetic, ca orice sentiment de altfel, este mai vast decît expresia sa organică. În sprijinul teoriei lui James a fost uneori evocat faptul că ar exista emoţii constituite exclusiv pe baza unor asemenea reacţii şi din care toate reprezentările ar fi absente. Să admitem că aşa se petrec lucrurile.

Faptul nu dovedește nimic. Cutare sau cutare porțiune a unei emoții poate deveni pentru conștiință semnul emoției întregi și al tuturor aspectelor ei. Sufletul cunoaște și simte în mod simbolic. Un ansamblu este prezent în mod implicit într-unul din elementele sale, care are aerul de a fi singurul dat pe moment. Un slab simptom organic, o bătaie de inimă, o inspirație mai adîncă pot constitui un fel de reducție a unui întreg ansamblu de simptome organice și de reprezentări mentale ; le semnalează. Este o aluzie.[30] E un fapt de aceeași categorie cu cel care se petrece în cazul gîndirii fără imagini. Invers, o furtună organică n-are sens afectiv decît atunci cînd exprimă un sentiment.[31]

Deci judecata estetică nu este o simplă aglomerare de senzații organice, cum de altfel nu este nici o simplă combinare de reprezentări : unei teorii herbartiene i-am putea aduce obiecții foarte asemănătoare. Și nu vrem să susținem, împotriva lui James, că nu există și sentimente în care reprezentarea lipsește cu totul ; în virtutea a ceea ce tocmai am spus, faptul nu ne-ar supăra cîtuși de puțin dacă ar fi dovedit.

În acest tumult organic, calitatea sentimentului este categoric angajată. Acest tumult este orientat. Reacțiile organice nu traduc doar intensitatea excitației inițiale și participarea mai mult sau mai puțin înflăcărată a individului. Ele traduc de asemenea direcția de activitate pe care a cerut-o evenimentul și în care îl angajează emoția. Ascultătorul materializează, realizează muzica. O cîntă în trupul propriu. Îi este mim. Exact în acest sens orice muzică înseamnă dans și orice melodie o serie de atitudini.

Acțiunea și atitudinea sînt incluse în natura emoției, orice emoție implicînd în prealabil o reacție subiectivă și primind din legătura individului cu situația o parte a expresiei sale. Expresia emoției traduce parțial reacția individului față de situația dată, adică funcția pe care situația vine s-o trezească și care tinde să se cheltuie în direcția sa proprie. Alături de descărcarea difuză, cum spune Spencer, există o descărcare sistematizată, care reprezintă tocmai această orientare a funcției. Emoții destul de simple ca furia și ca teama indică într-adevăr combinarea celor două principii. Bucuria și tristețea, sub forma lor activă și încordată, sînt pline de schițe ale unor acțiuni. Chiar în cazul durerii fizice, o bună parte a mimicii exprimă lupta împotriva durerii. Sub forma lor pasivă și destinsă ele sînt pline de clipe de tihnă și de întreruperi, de suspendări ale acțiunilor, care au încă un sens în raport cu orientarea individului.

Cu cît sentimentul devine mai complex, cu atît se spiritualizează mai mult și cu atît expresia somatică îi devine mai inadecvată. Un sentiment subtil și profund se exprimă neîndestulător printr-un act sau printr-o atitudine. În cazul lui expresia nu are valoare atît prin ceea ce reprezintă, cît prin ceea ce sugerează. Ea este un semn. Dincolo de trup, sentimentele noastre îi alcătuiesc un înveliș mai vast, mai subtil și mai variat ; pînă la un anumit punct, ceea ce ne reprezintă și ne exprimă sentimentele este lumea noastră mentală în totalitatea ei.

Așa că nu negăm nici unul dintre elementele chinestezice și coenestezice din sentimentul estetic. Ne mărginim să le fixăm locul.

Senzațiile organice realizează adînc în intimitatea trupului nostru sentimentele estetice ; și această rezonanță fiziologică devine punctul de plecare al noilor sentimente. Mimica lăuntrică ne ajută să analizăm și să înțelegem.[32] Mișcările, eboșe de gesturi pe care le dirijează muzica, ne ghidează pînă la un anumit punct

și înțelegerea muzicii, și jocul imaginației. Multe imagini și interpretări sînt produse și susținute de aceste atitudini.

Aici ca și aiurea, gestul declanșează comentariul oral, limbajul interior, interpretarea verbală, dramatică și metaforică. Gestul se cufundă în gîndire și în sentiment dincolo de vorbire. El suscită temele neexprimate ale discursului.

Eul

După părerea lui Schopenhauer, contemplația estetică începe prin estomparea Eului. Subiectul pur al cunoașterii nu mai are nimic subiectiv; el se sustrage vicisitudinilor istoriei personale și predeterminării caracterului său. Își uită propria aventură și devine subiectul etern, oglindă a Ideii eterne. Se înfruntă acum două eternități.

Dimpotrivă, observația nu ne face să credem că, cel puțin în anumite stări estetice și poate mai cu seamă în cazul anumitor inși, contemplatorul este împovărat cu totul de istoria sa, de aptitudinile și de obiceiurile sale afective, de înclinațiile și de visurile sale? Animat în întregime și de viața străină care îl stimulează, îmbogățindu-se cu ea și îmbogățind-o? Pentru ca imaginația și sentimentul să se trezească, nu trebuie ca opera să ni se adreseze, să ne deștepte emoțiile și amintirile? Și pentru a ne vorbi, nu trebuie să se afle ea în fața noastră asemenea unei vieți străine? Trezirea, fiorul, tulburarea pe care o simțim înaintea unei opere își are originile tainice în străfundul ființei noastre și în legătura ființei noastre cu aceea care ne vorbește.

Iată deci mai multe trepte și mai multe varietăți posibile de contemplație estetică. Ar trebui, așadar, să distingem: 1) subiectul care își povestește propria istorie; 2) subiectul care își povestește o istorie; 3) acela care

uită toate istoriile, pentru a se pierde în obiectul însuși; 4) acela care uită exactitatea și caracterul distinct al obiectului în favoarea emoției profunde pe care el o stîrnește.[33]

Într-adevăr, experiența ne indică o destul de mare varietate de atitudini; teoriile nu fac decît să se consacre uneia sau alteia dintre aceste varietăți, tratînd-o ca pe singura posibilă. În particular, nu se poate nega faptul că există inși care în artă meditează asupra propriei lor persoane; alții pe care simpatia animatoare îi transportă în viața străină a lucrurilor; alții care corespund descrierii mai calme și mai senine și mai obiective a lui Schopenhauer; în fine alții care, cel puțin la paroxismul emoției estetice, se pierd într-o confuzie exaltată.

Așa este și Eul poetului, bogat în conținuturi diverse. Cînd o personalitate abstractă și anonimă, colectivă în continuare, cînd o personalitate concretă și nuanțată, cînd un Eu care domină toate experiențele.

Karl Groos făcuse cîndva distincție între contemplația calmă, cu uitare de sine (Zufühlung), și contemplația activă, cu transpunere de sine (Einfühlung).[34]

Müller-Freienfels a reluat această distincție; „participantul" (Mitspieler) și contemplatorul lui (Zuschauer) corespund descrierii lui Karl Groos. Aceste două tipuri reprezintă două extreme; căci participarea directă la evenimentul estetic trebuie să fie însoțită — sub amenințarea de a nu mai fi estetică — de o privire mai puțin directă. Și, invers, înțelegerea implică simpatie. Cele două forme se îmbină sau alternează. Spectatorul care se simte mișcat de frămîntările Desdemonei și le împărtășește se bucură totuși de ele; încearcă, în legătură cu ele, sentimente pe care Desdemona nu le încerca; tocmai surplusul acesta permite întreaga atitudine estetică. Invers, contemplația are nevoie să realizeze, să trăiască spectacolul.[35] Iată o observație care ne prezintă în-

treaga vehemenţă, întreaga naivitate ardentă a acelei participări cu totul conforme doctrinei „Einfühlung"-ului :

„Uit complet că sînt la teatru. Existenţa personală mi-am uitat-o. Nu simt decît sentimentele personajelor. Cînd delirez cu Othello, cînd tremur cu Desdemona. Cînd, de asemenea, aş vrea să intervin şi să-i salvez. Trec atît de repede de la o stare la alta, încît nu mă mai stăpînesc ; mai ales în timpul pieselor moderne. Totuşi, la *Regele Lear*, am observat la sfîrşit că, din pricina spaimei, mă agăţasem de o prietenă". [36]

Iată-l acum pe calmul şi cam recele contemplator :

„Sînt aşezat în faţa scenei ca în faţa unui tablou. Ştiu în fiecare clipă că nu este vorba de ceva real. Nu uit nici-o clipă că stau într-un fotoliu de orchestră. Sigur, înţeleg sentimentele sau pasiunile personajelor. Dar ele nu sînt decît materie pentru propriul meu sentiment estetic. Nu simt sentimentele reprezentate, ci dincolo de sentimentele reprezentate. Judecata mea rămîne trează şi limpede. Sentimentele mele sînt întotdeauna conştiente. Niciodată vreo excitaţie sau, dacă aşa ceva se întîmplă, faptul îmi este dezagreabil. Arta începe atunci cînd uiţi noţiunea de «Was» şi te interesezi doar de «Wie»". [37]

După părerea lui Müller-Freienfels, „participantul" s-ar întîlni mai cu seamă în sfera poeziei şi a artelor de acţiune ; contemplatorul, în sfera artei ornamentale şi a arhitecturii. Nu sînt sigur de asta. Poţi la fel de bine să participi cu înflăcărare atunci cînd este vorba de un palat, de o catedrală sau de un arabesc ; „Einfühlung"-ul îşi revendică la fel de bine al doilea ca şi primul grup — am văzut cu cîtă energie — şi ar găsi lesne dovezi pentru a-şi susţine pretenţia.

După Müller-Freienfels, „participantul" este mai ales un agent al mişcării, un afectiv, uneori puţin confuz, un dionisiac. El trăieşte în

lumea activă a jocului. Contemplatorul este mai cu seamă senzorial şi raţional. Este un apolinic. Trăieşte în lumea visului. Primul este un subiectiv ; al doilea un obiectiv. Primul tip dă, în creaţie, arta de expresie ; al doilea, arta formală.

Contemplatorul lui Müller-Freienfels nu se uită nici un moment pe sine. Există contemplatori mai obiectivi, iar descrierea lui Schopenhauer corespunde, şi ea, realităţii. Ne întoarcem la diferenţierile pe care le propuneam adineauri : starea estetică încadrată în sentimentul eului ; starea estetică eliberată de sentimentul eului ; invazia străină ; extazul în care par să se şteargă şi subiectul, şi obiectul contemplaţiei.

Fără îndoială, acestea sînt mai degrabă trepte decît specii : totuşi, anumiţi inşi au cutare predilecţie pentru cutare sau cutare treaptă, încît ea revelează aproape o aptitudine. Ele sînt şi momente ; acelaşi subiect poate trece prin mai multe faze. Nu trecem adeseori printr-o perioadă de excitaţie şi de efervescenţă, înainte de a atinge o perioadă mai calmă şi mai pasivă ? Ele sînt şi reacţii care vizează mai frecvent cutare sau cutare aspect al artei.

Adevăratul ins subiectiv nu este acel „Mitspieler" al lui Müller-Freienfels, ci acela care îşi povesteşte propria istorie.

Este foarte adevărat că, la mulţi indivizi, contemplaţia estetică deviază în contemplaţie de sine însuşi. A-ţi povesti propria poveste, a evoca într-un joc de năluciri propriile-ţi virtualităţi, a medita asupra ta însuţi constituie pentru mulţi oameni toată plăcerea artei. Opera provoacă, orientează, concentrează şi aduce înapoi reveria aceasta. O împiedică să evadeze absolut nestingherită : noi împrumu-

tăm unele dintre temele sale şi ne regăsim în unele dintre personajele sale.

Pentru a lua un exemplu literar, să ne amintim de Doamna Bovary la teatrul din Rouen. De cîte ori nu se întîmplă ca plăcerea să fie intensă în mod deosebit atunci cînd se stabileşte o relaţie strînsă între spectator şi eroul dramei, între cititor şi poem ! Spectatorul sau cititorul se consideră drept eroul însuşi. Se produce o fuziune a două personaje. Unul este încîntat să se recunoască în celălalt. Ştim gustul adolescenţei pentru poemele de dragoste.

Aproape întotdeauna, plăcerea romanului este de a ne comunica o viaţă imaginară, de a ne pune în locul eroului, de a ne da iluzia că trăim o aventură.[38]

Inventăm cu plăcere propriul nostru roman pornind de la tema pe care ne-o furnizează artistul sau de la ritmul operei sale. Vom vedea mai departe că un anumit mod de a gusta muzica nu înseamnă altceva. Lui Stendhal muzica îi place nu prin ea însăşi, ci ca semn al propriilor pasiuni. „Nu ne bucurăm realmente de muzică decît prin reveriile pe care ea le inspiră". „Muzica aceea care te face să visezi la lucrul care, pe moment, îţi preocupă sufletul".

Pentru unii admirabili esteticieni, plăcerea poetică nu înseamnă altceva. După Souriau, plăcerea cu adevărat poetică — abstracţie făcînd, bineînţeles, de plăcerea tehnică datorată versurilor frumoase — este o stare de reverie sentimentală care ni se înfăţişează cu o anumită trăsătură de frumuseţe şi pe care factura poemului, ca şi tema lui, o pot în plus suscita.[39]

Hytier a reluat şi a dezvoltat această opinie.[40] Plăcerea poetică, plăcere datorată jocului imaginilor, este incontestabil diferită de plăcerea estetică pe care ne-o provoacă valoarea tehnică a versurilor. Plăcerea poetică este „un joc de imagini liber sistematizate

pentru satisfacerea afectivităţii profunde". Este viaţa din punctul de vedere al inimii. Aşadar plăcerea poetică se deosebeşte de plăcerea estetică prin aceea că nu pretinde decît prezenţa sentimentului şi jocul imaginilor în jurul unei teme afective. Poate deci exista plăcere poetică fără valoare estetică. Opera cea mai lipsită de valoare conţine visul în germene.

Nu putem nega puterea de sugestie a operelor de artă. Toate conţin, într-adevăr, visul în germene. Dar virtutea lor este poate de a-l păstra în starea aceasta potenţială. Teoria la care ne referim profită de o realitate exactă. Este adevărat că există în contemplaţia estetică o marjă de reverie, un nimb în acelaşi timp vag şi totuşi definit care înconjoară profunzimea afectivă, o grupare a tuturor forţelor noastre la chemarea unui cîntec. Dar cu cît această reverie nu se etalează, nu se expliciteaza în imagini, cu cît rămîne în stare muzicală, cu atît este mai poetică impresia. Atunci cînd se explicitează, nu are dreptul să se cheltuie la întîmplare. Nu are dreptul să plaseze cum vrea, pe baza muzicii poetice, cuvintele şi imaginile care-i plac. Trebuie ca imagini şi cuvinte să se nască şi să se dezvolte în conformitate cu poezia însăşi, supunîndu-se ritmului şi sensului ei profund. Trebuie ca acest discret comentariu să se formuleze abia şi să fie mereu gata să dispară. Să nu se complacă în el însuşi şi să se mulţumească să marcheze tulburarea sensibilităţii. Nu prin orientarea ei către operă, prin întoarcerea ei către impresia de artă care o declanşează poate căpăta reveria dreptul de a se numi poetică ? Dar această remarcă nu şterge însemnătatea realităţii pe care ne-o descriu teoriile cu pricina. Ele pornesc de la o observaţie exactă. Aşa simt şi se comportă, într-adevăr, mulţi oameni.

Există în artă inşi subiectivi şi inşi obiectivi. Pentru mulţi artişti, confensiune, expresie sau impresie, arta este întotdeauna în funcţie de Eu. Tot ceea ce simt ei, tot ceea ce se revarsă din ei capătă formă plastică, sau verbală, sau sonoră. Istoria artei ne-ar dezvălui, fără îndoială, dezvoltarea progresivă a subiectivităţii.

Pentru alţii, lucrurile, raportul lor, acţiunile lor posedă o valoare prin ele însele. Eul artistului nu intervine decît pentru a opera o tranziţie cît mai fidelă cu putinţă. El constituie un loc de trecere unde realitatea estetică se întrupează.

La drept vorbind, subiectivul se manifestă adeseori sub masca obiectivităţii. *Booz adormit* ni se pare un imens poem în care autorul s-a contopit cu personajul său. Şi totuşi o privire mai atentă ne revelează aici propria sa persoană, propria sa viaţă.[41]

Nu e nevoie să revin asupra contemplaţiei propriu-zise. Ea corespunde acelei stări de armonie şi de echilibru pe care am descris-o deja. Contemplaţia este acordul funcţiilor divergente, ducînd la rezultatul minunat că noi nu mai existăm în faţa obiectului simbol al acestui acord. De unde sentimentul unei adaptări atît de intime, încît opera ia locul personalităţii noastre şi pare să ne satisfacă din plin dorinţele şi să corespundă tuturor aspiraţiilor noastre. De unde acea aparenţă de necesitate şi de eternitate.

Putem trăi opera în totalitatea ei şi în ierarhia elementelor ei. Putem fi îndeosebi receptivi la structura ei formală, la valoarea ei simbolică, la forţa impresivă a elementelor ei senzoriale. În toate aceste cazuri, rămînem în cadrul operei.

Dar se poate întîmpla, de asemenea, ca viaţa afectivă să se elibereze şi să se considere drept

obiect, să ne povestim propria poveste sau să ne cufundăm în povestea altuia.

Se poate întîmpla, la fel, să cădem în extaz, şi vom studia de aproape, în legătură cu sentimentul muzical, aceste stări de depersonalizare.

Arta provoacă, la anumiţi subiecţi şi în anumite clipe, sentimente intense, violente, profunde, extaz sau entuziasm, cînd obiectul contemplaţiei pare să dispară : un fel de intuiţie fără formulă şi de iluminare fără explicaţie.

Totul se petrece, în cazul acesta, ca în extazul religios, unde prezenţa divină se substituie pe neaşteptate rugăciunii. Toate determinările sensibile sau intelectuale au dispărut în clipa în care conştiinţa subiectului s-a eliberat de ea însăşi. Şi totuşi, într-o bogăţie confuză, extaticul are impresia că posedă mult mai mult decît a pierdut. Dumnezeu i-a devenit consubstanţial.

Iată cum, în extazul estetic, opera este uitată şi totuşi prezentă. Extazul rămîne orientat spre ea şi gravitează în jurul ei.

Studierea artistului ne-ar duce, vom vedea, la rezultate foarte asemănătoare.

Stările extatice din momentul creaţiei sînt foarte frecvent descrise. Există artişti care se exprimă în opera lor, dar care nu se exprimă decît pe ei înşişi. Există alţii care trăiesc conţinutul operei şi se pierd în forme, în personalităţi diverse. Şi alţii la care opera, în puritatea ei tehnică, îl eclipsează pe artizan împreună cu dorinţa sa şi la care ascetismul şi beţia formei predomină rînd pe rînd.

O operă, oricare ar fi ea, nu trezeşte în adîncul nostru, prin memoria afectivă, ecouri profunde ?

O amintire de tip afectiv este, pare-se, reapariţia unui moment abolit al Eului, resurecţia unui trecut îndepărtat, intruziunea bruscă,

irezistibila acaparare a sufletului de către una din vechile lui forme, „manii emoţiilor noastre moarte".

Se poate întîmpla ca arta să declanşeze evocarea intensă a unui moment din viaţa noastră. Dar, de obicei, stările noastre afective se ordonează în jurul emoţiei prezente sub formă anonimă şi confuză. Experienţa noastră afectivă conferă plenitudine clipei prezente. Din atîtea Eu-ri cîte sîntem şi cîte am fost, unele transpar mai mult. Există uneori un fel de renaştere a sensibilităţii juvenile ; însă rareori amintiri precise. Reprezentările sau sentimentele pe care le declanşează artistul sînt umplute cu experienţa noastră. Şi atunci cînd ele se reînnoiesc, atunci cînd opera ne-a devenit familiară, ea este încărcată cu o bună parte a vieţii noastre. Iubim în operă şi precedentele întîlniri cu ea, şi prietenia noastră de odinioară.

Existenţa

„Welch Schauspiel, ach ein Schauspiel nur !"

Confuzia dintre artă şi realitate este grosolană şi inestetică : este „trompe-l'oeil". Arta începe prin a ne avertiza de non-existenţa obiectivelor sale. Ea este convenţie şi nu minciună. Iată de ce se află întotdeauna deasupra pasiunilor josnice. „Lumea în care ele îşi etalează cărnurile sidefii şi abundente este lumea picturii".[42] Arta este bucurie a spiritului şi delectare.

Înseamnă că renunţă arta la orice realitate şi îi opune acesteia cu o precizie implacabilă ficţiunea ? După părerea unora, iluzia conştientă, sentimentul iluziei, un fel de oscilaţie între iluzoriu şi real ar constitui esenţa însăşi a sentimentului estetic.[43]

Dar în locul unei asemenea oscilaţii, întîlnim foarte des uitarea profundă a vieţii în sînul plăcerii estetice şi un fel de suverană afirmare a realităţii. Noi ne cufundăm în opera de artă şi uităm realitatea. Abia cînd ne venim în fire, cînd emoţia estetică încetează, avem conştiinţa iluziei. Abia cînd somnul încetează sau devine mai superficial sîntem conştienţi de visul nostru. Afirmăm în artă o realitate, dar ce este această realitate ?

Oscilaţia aceasta, conştiinţa aceasta a iluziei o remarcăm din plin în jocurile superficiale în care nu luăm în serios ceea ce facem, în care sîntem conştienţi de faptul că plăsmuim o lume futilă, în care nu pierdem din vedere opoziţia dintre joc şi viaţa serioasă. Am văzut că există forme ale jocului care tocmai asta urmăresc, să dezumfle o realitate iluzorie.

Dar în jocurile profunde se creează o realitate fascinantă. Deplina dăruire faţă de sarcina asumată şi constatarea reuşitei obiective, o anumită cucerire a realităţii empirice prin tema jocului, iată factorii credinţei. Fie că jocul se continuă într-un fel de stare de vis şi subiectul nu întîlneşte obstacolul unei lumi ostile ; fie că se continuă în acţiunea cu totul pură şi, pe baza succesului, subiectul este conştient că adaptează lumea dorinţelor sale ; fie că se compune, cum cel mai frecvent se întîmplă, din acţiune şi din vis — şi visul îşi află întocmai dovada în acţiunea docilă şi reuşită care, la rîndul ei, îşi confirmă în vis reuşita şi valoarea.

Dăruirea de sine şi fericita succesiune a momentelor contemplaţiei estetice compunîndu-se armonios, satisfacerea continuă a aşteptării, răspunsul exact pe care-l dă aspiraţiilor noastre opera de artă, desfăşurarea şi evoluţia ei, cucerirea noastră instantanee sau progresivă de către sugestia acaparatoare, toate acestea reuşesc să creeze un fel de realitate. Nu afir-

măm, desigur, că obiectul există în lumea empirică, dar nu credem nici că el nu există ; îi admitem existența fără a-i căuta legături cu lumea empirică. Îi conferim un fel de existență absolută. Ceva căzut parcă din cer.

Iată impresia de existență pe care i-o impune contemplatorului sentimentul frumuseții în devenire, impresie ce se produce în măsura în care construim opera de artă ca atare ; cînd respingem o operă de artă ca proastă sau ca falsă, orice realitate ia sfîrșit.

Creatorul simte că se supune unei constrîngeri, că el creează sub autoritatea unei realități ideale. „Cel care caută se îndoiește. Dar geniul afirmă cu atîta siguranță și îndrăzneală ceea ce se înfăptuiește înlăuntrul său pentru că nu este întemnițat în reprezentare, nici reprezentarea în el, ci la el contemplația și obiectul contemplat se acordă în chip spontan și par să colaboreze liber la o aceeași operă... Poezia este realul absolut ; cu cît există mai multă poezie, cu atît există mai mult adevăr".[44]

La artist, o întreagă lume interioară se formulează în simboluri. Cum să nu creadă artistul în el însuși ?

Acordul întregului spirit, acea profundă stare subiectivă pe care am analizat-o mai înainte nu poate să se risipească în pură aparență ; evidența, certitudinea morală, conștiința Grației se ivesc în noi ca niște realități. Orice perfecțiune se afirmă ca existență.

La baza oricărei realități se află întotdeauna o selecție și un decret. Ceea ce numim în limbajul de toate zilele realitate este o lume de aparențe în care selectăm realul. Printre formele, dimensiunile, culorile multiple pe care le poate prezenta un obiect, există una căreia noi îi dăm o importanță particulară și pe care o considerăm reală.

La baza oricărei realități există în primul rînd spiritul de sistem. Nici-o stare de spirit

izolată nu aduce cu sine garanția propriei realități. Vrem, de pildă, să descoperim între senzație și imagine diferențe intrinseci, care ar face dintr-una un dat subiectiv și din cealaltă un dat obiectiv. Compararea intrinsecă a imaginii cu senzația este întotdeauna condamnată să eșueze. Senzația și imaginea țin de două lumi diferite, și iată motivul pentru care se deosebesc ; ele depind fiecare de o atitudine diferită a spiritului și de un alt sistem de referințe. Nu putem concepe nimic în afara unui univers. Nu instituim o realitate ca atare — oricare fi ea — decît bazîndu-ne pe unele dintre aparențele ei, cărora le conferim valoare de realitate prin raportare la un sistem, prin integrarea lor într-un univers. Există mai multe universuri. Există atîtea cîte sîntem noi capabili să alcătuim.

S-ar putea spune că realitatea empirică, în sensul kantian al cuvîntului, se completează grație mai multor sisteme de realitate ideală. Ordinea fenomenelor nu este singura care capătă pentru noi valoare obiectivă. Ceea ce numim „lumea valorilor" ni se impune de asemenea, ba uneori cu și mai multă autoritate. Nu doar în ochii anumitor filosofi poate lumea fenomenelor să devină iluzie, comparativ cu realitățile pe care conștiința morală le consideră mai profunde.

Existența empirică nu este decît unul dintre modurile de existență. Altfel s-ar sfîrși cu moralitatea, cu religia și cu arta. Or, spiritul este tocmai lăcașul acestor existențe superioare. Reflecția deja organizează un cu totul alt univers decît lumea empirică. A gîndi, spunea Hegel, nu înseamnă decît a dezbrăca lumea fenomenală și vizibilă de forma singularului și a contingentului și a o defini ca pe o entitate universală, zămislită prin propria-i activitate.

S-a obiectat întotdeauna că existența mentală nu este existența empirică. N-avea dreptate Kant să spună că existența nu este un predicat, ci un enunț absolut și ca în afara gîndirii ?

E foarte adevărat că, în planul realităţilor empirice, nu putem trece de la concept la realitate ; va fi întotdeauna adevărat că suta de taleri din cap înseamnă altceva decît suta de taleri reali.

Dar valorile sau idealurile, cum vom vrea să le numim, deşi nu sînt entităţi empirice, au totuşi legătură cu realitatea. Sînt prime elemente ale realităţii. Fără ele, multe feluri de realitate n-ar exista. Iar ele n-ar exista fără realitate. Idealul fără real nu este idealul în deplinătatea lui. Existenţa adevărului, a frumosului şi a binelui nu este mai îndoielnică decît aceea a lumii vizibile. Opera de artă, ca şi acţiunea morală, constituie traducerea limpede, apropriată a sensibilităţii noastre, a mişcării spiritului către propria-i suveranitate şi plenitudine. De la spirit îşi deţine ea valoarea, iar adevărata semnificaţie şi-o primeşte de la însăşi mişcarea lui, căreia îi este simbol.

Exprimînd un spirit, opera dobîndeşte pentru toate spiritele realitatea acestuia. Şi spiritul se desfată cu opera sa, întru bucurie şi certitudine. Operele hrănesc credinţa. Stimulînd şi exaltînd un spirit, opera capătă în faţa lui realitatea pe care tot ea i-o conferă. Opera artistului ne este necesară pentru a îngădui unui anumit aspect al fiinţei noastre să capete conştiinţă de sine. Ea primeşte în schimb întreaga virtute şi forţă de existenţă a acestei conştiinţe de sine.[45]

Timpul şi spaţiul

Artele spaţiale se construiesc lent în timp ; artele temporale se construiesc lent în spaţiu.

Orice contemplaţie este întotdeauna succesivă. Şi orice succesiune simte nevoia să se concentreze în simultaneitate.

Apercepţia unei opere plastice este nu atît un instantaneu, cît însumarea, contragerea mai multor apercepţii succesive. O operă plastică nu-şi produce dintr-odată întreg efectul. La în-

ceput există o impresie globală, un reflex estetic. Înainte chiar de a observa limpede ce se află acolo, avem sentimentul unei prezenţe şi al unei acţiuni.

„Există un gen de emoţie cu totul specific picturii... există o impresie care rezultă din cutare aranjament de culori, de lumini, de umbre etc. Este ceea ce am numi muzica tabloului. Înainte chiar de a şti ce reprezintă tabloul... sînteţi captivaţi de acest acord magic ; uneori liniile singure au această putere, prin grandoarea lor."[46]

În acelaşi sens, Baudelaire scria : „ De la o distanţă prea mare pentru a analiza sau chiar pentru a descifra subiectul, un tablou al lui Delacroix a şi produs asupra sufletului o impresie minunată, fericită sau melancolică".[47]

Maurice Denis atrage şi el atenţia că, atunci cînd pătrundem într-o catedrală frumoasă, „ne simţim cuprinşi încă de la intrare, fără a analiza elementele sensibile ale armoniosului ansamblu constituit din vitralii, proporţii, ornamente, înălţime, culoare etc..., ne simţim cuprinşi de o tulburare irezistibilă."[48]

Cunoaştem prospeţimea privilegiată, puterea de fascinaţie a primei aruncături de ochi.

Pe urmă revenim asupra impresiei de ansamblu, o reluăm, o studiem. Percepţia se dezvoltă : ea îşi etalează puţin cîte puţin bogăţia şi conţinutul. Ceea ce nu era decît spaţial şi colorat, sărind în ochi mai întîi prin armonie, se descompune pentru a se recompune şi a se organiza din nou.

Luăm astfel cunoştinţă de obiect în diferite feluri, pînă în clipa în care trebuie să tragem concluzia. Căutăm atunci sau găsim dintr-odată un nou efect de ansamblu, analog impresiei totale pe care ne-o produce o povestire sau o operă muzicală : sinteza simultană a momentelor succesive.[49]

Hegel n-avea prin urmare dreptate cînd opunea instantaneitatea artelor plastice desfășurării succesive a poeziei. Ceea ce afirmă el despre poezie se potrivește și artelor plastice : „Dar trăsăturile particulare, deși nu fac decît să se succeadă, sînt percepute totuși de spirit, care știe să-și formeze din această multiplicitate o imagine unică și să păstreze această imagine în fața privirii sale, să se oprească la ea și s-o contemple".

Dimpotrivă, artele temporale dau prilej unei sinteze simultane care concentrează într-o imagine unică actele succesive și momentele dispersate.

O voce care cîntă ne mișcă înainte ca noi să înțelegem melodia. O voce care vorbește ne impresionează înainte ca noi să înțelegem ce ne spune. Poezia pe care o auzim nu debutează printr-o impresie muzicală, nu ne cufundă mai întîi într-o atmosferă de ritm și de sonoritate ? Mișcării acesteia ritmice și compoziției acesteia sonore, cărora ne abandonăm, noi le căutăm sau le găsim sensul, iar sensului îi urmărim desfășurarea în cadrul prezentării concrete care-l impune vocii și urechii noastre. Pare-se că fiecare etapă a acestei desfășurări psihosenzoriale le cuprinde pe toate celelalte și că, la sfîrșit, opera se află în fața noastră în întregimea ei.[50]

Lucrul acesta este cu atît mai adevărat, cu cît poemul ne mișcă mai mult. Prin compoziție, prin alegerea și prelucrarea ritmurilor și sonorităților sale, poetul liric ne sugerează atitudinea ; și dintr-odată ne instalează acolo unde trebuie. Concluzia lui este formulată încă de la început.

Nici o îndoială că muzica nu-și construiește formele în durată ; dar, de asemenea, nici o îndoială că formele ei nu sînt evanescențe care se pierd în amestecul confuz al duratei pure. Perceperea formei muzicale se întemeiază pe

așteptare și pe amintire. Însă, prin aceasta chiar, nu există în apercepția melodiei ceva de felul prezenței simultane a momentelor distincte ? Putem construi această aprehensiune a unei multiplicități succesive, această unitate de un ordin superior, această imagine, fără a regrupa măcar unele dintre elementele sale ? Trebuie mai întîi să construim un prezent, și un prezent plin. Desigur, cînd succesiunea este complicată, se ivește negreșit un moment în care elementele se sustrag apercepției prezente, rămînînd sau nu în memorie, și în care forma pe care ele o conturează este dată, ca să zicem așa, separat, supraviețuind apariției lor efemere. Dar construirea acestei forme nu presupune existența unui fel de spațiu mental care subîntinde durata pură, cam tot așa cum spațiul mental este necesar pentru formarea conceptelor : necesar, poate, și pentru conștiința timpului ? Durata pură pe care ne-a descris-o Bergson, fixîndu-i emoția lirică și muzicală drept expresia cea mai justă [51], nu riscă să devină un fel de confuzie extatică în care toate formele se estompează, împreună cu însăși conștiința timpului ? Durata concretă conține, prin diferențierea momentelor, și spiritul pretinde, pentru sinteza acestor momente, timpul orientat către spațiul științei și al vieții practice, și nu printr-o inexplicabilă decădere se detașează lumea inteligenței de intuiția pură.

Spațiu și timp sînt strîns unite și se derulează simultan în fața conștiinței ce le poartă în ea, de vreme ce timpul implică diferențierea propriilor sale momente.

Trebuie deci să ne ținem la egală distanță de o figurare excesivă a timpului prin spațiu, ca la Kant, cel puțin în Estetica transcendentală, și de afirmația că timpul și spațiul n-au nici-o legătură între ele. Succesiunea, construirea momentelor timpului nu este posibilă decît în măsura în care ea stabilește și pretinde un mediu mai puțin fluid și mai puțin insesizabil decît

durata pură bergsoniană, decît calitatea pură în care toate diferențele se anulează.[52]

Deci timpul contemplației estetice, al artei, este timpul construit, stilizat, timpul rimat, timpul docil, timpul spiritului. Arta începe prin a ne elibera de timpul confuz, de angoasa și uritul timpului, mereu prea lung, mereu prea scurt.

Ea ne deschide, la fel, adîncimi extraordinare. Timpul și întinderea devin mai profunde și mai pline, depărtările se lărgesc, sentimentul existenței se intensifică. În anumite stări sufletești aproape supranaturale, „profunzimea vieții ni se revelează în spectacolul pe care-l avem sub ochi. Acesta devine simbolul ei." De unde impresia de încremenire a timpului și de eternitate. Eternitatea este timpul extazului.

Timpul contemplației este un apel către toate timpurile. Aici s-ar potrivi fraza lui Flaubert : „Seri asemănătoare îi reveniră atunci în suflet. Unde era ?". Numeroase experiențe vin să se concentreze aici. Maine de Biran avea dreptate să spună că un buchet de violete conține parfumul mai multor primăveri. Frumusețea este ea însăși, dar în același timp este bogată în impresii străine care o sporesc și care se pot înălța din ea în imagini limpezi sau într-un abur confuz. O operă frumoasă nu este limitată ca sens. Plutesc în jurul ei : tot ceea ce a fost ea și tot ceea ce a trebuit să fie ea și toate nălucile care ar fi putut să fie ea și pe care forma strictă le cheamă și le alungă în același timp. Impresia estetică este întotdeauna supraîncărcată afectiv și pluridetermінată ; în ea vin să se condenseze multe impresii care rămîn necunoscute, dar care prin aceasta nu sînt mai puțin intense. O puternică prezență spirituală nu este în chip necesar o declarație de identitate.

Spațiul nu-i este străin artei celei mai îndepărtate de lumea vizibilă. Nu vom ezita să vorbim despre un spațiu sonor, din moment ce toate senzațiile există în spațiu. Extensia este un atribut al sunetului. Spațiul auditiv prezintă trei aspecte : direcție, distanță și volum.[53] Chiar dacă, în audiția muzicală, în momentul în care noi trăim muzica, sau am devenit muzică, direcția și distanța se anulează, rămîn variațiile volumului sonor ; rămîne acea „experiență a densității" care se atașează sunetului. Rămîne faptul că sunetele înalte sînt subțiri, delicate și fine, iar sunetele joase sînt largi și masive. Rămîne impresia de plenitudine și de extensie pe care ne-o dă combinarea simultană a mai multor sunete. Rămîn impresiile de înălțare și de coborîre, de separare și de apropiere, de profunzime, de înaintare și de recul pe care ni le dau desenul melodic, armonia și dinamica, și asta nu din afară și prin asociație, ci parcă ținînd de substanța însăși, de țesătura universului sonor.

Arta și artele

Fiecare artă ne solicită în felul ei, pune în joc funcții diverse, face apel la atitudini specifice. Vom studia, în a doua parte a lucrării de față, unele dintre aceste reacții cu caracterul cel mai bine marcat. Dar trebuie să ne întrebăm aici, dintr-un punct de vedere mai sintetic, dacă nu cumva există un fel de generalitate estetică, pe care vin să se imprime diferențe, sau dacă, dimpotrivă, există tot atîtea categorii estetice cîte arte distincte.

Dacă adoptăm poziția obiectivă și dacă aruncăm o privire peste clasificarea artelor, sîntem puși într-o oarecare încurcătură.

Cele mai riguroase sisteme de clasificare proclamă natura originală, constanța, limita fie-

căreia dintre arte. Ceea ce este adevărat doar cu condiția să nu privim lucrurile prea de aproape. Sigur, există o arhitectură, o pictură, o muzică. Dar cînd le examinăm mai de aproape, speciile estetice net delimitate, ca și, în cadrul fiecărei arte, genurile net delimitate tind să se regăsească și uneori să se topească unele în altele.

Dacă vrem să clasăm artele, să le ordonăm în serii, să le subordonăm, să le coordonăm, sîntem puși în mare încurcătură și nu prea găsim ca fir conducător decît rațiuni de comoditate.[54]

Ideea de ierarhie este la fel de șubredă. Se știe de exemplu cum, pentru Schopenhauer, sistemul artelor se etaja în conformitate cu mișcarea progresivă a Ideilor, de la arhitectură, artă a forțelor elementare ale materiei, pînă la muzică, limbaj al voinței. La Hegel, principiul este același ; dar arta supremă o constituie pentru el poezia, căci fiind cuvînt și gîndire, aceasta se află mai aproape de absolutul spiritual. Ierarhia artelor este o problemă a metafizicienilor. Soluția depinde întotdeauna de o teorie a realității și a valorii.

Putem admite un singur moment, ca Schopenhauer, că o dată cu fiecare dintre artele etajate ierarhic se manifestă o Idee nouă, mai înaltă, al cărei cîmp de afirmare ar fi arta respectivă ? N-ar fi lesne să indicăm în fiecare dintre ele prezența simultană a celor mai multe dintre aceste Idei ? Nu există, de pildă, o formă arhitecturală a muzicii, o dinamică muzicală care folosește, ca și arhitectura, un joc de forțe elementare : greutate, rezistență, conflict ?

Ne vom mărgini la aceste observații de bun simț. Adevăratul mod de a trata problema — dar el depășește cadrul studiului nostru — ar fi să examinăm felul în care s-au construit și au evoluat diferitele arte.

După opinia unor străluciți esteticieni, determinarea caracterului specific al artelor ar depinde de structura sensibilității noastre.

Pentru Séailles, pictorul este mai presus de orice un ochi, „un ochi susceptibil, delicat, absorbant, care domină spiritul". Muzicianul este înainte de toate o ureche.

Din această predominanță a unui simț rezultă aptitudinile diferite pe care fiecare artă le pune în joc. „Predominanța unui simț la artist îi pregătește mai dinainte vocația, îl predispune la o anumită manieră de a simți și de a gîndi, la o concepție originală". Sistemul ideilor și al sentimentelor se modifică în conformitate cu predominanța ochiului, a urechii și a vocii. Muzicianul va avea, în afară de ureche muzicală, simț muzical. „Lumea de imagini din spiritul său va fi mai cu seamă o lume sonoră".[55]

Și Bergson, după ce a arătat că arta presupune detașarea de real, scrie în același sens[56] : „Dacă această detașare ar fi completă, dacă sufletul n-ar mai adera la acțiune prin nici una din percepțiile sale, el ar fi sufletul unui artist așa cum lumea încă n-a văzut. Ar excela în toate artele deodată, sau mai degrabă le-ar topi pe toate într-una singură."

Dar numai într-o singură direcție materia „a uitat să atașeze percepția la necesitate. Și cum fiecare direcție coincide cu ceea ce numim un simț, printr-unul din aceste simțuri, și numai prin el, este artistul menit la origine artei. De aici, la origine, diversitatea artelor. De aici și specialitatea predispozițiilor."

Fără a nega importanța considerabilă a organului senzorial, ne putem întreba mai întîi dacă predominanța lui nu depinde de unele dintre acele calități pe care le facem să depindă de ea. Cum toate impresiile vizuale provoacă în cazul pictorului o specifică rezonanță sentimentală, privirea lui se ascute pentru culoare, pentru valori și forme. Organul, aici ca și aiurea, nu este poate decît instrumentul spiritului, fă-

urit şi rafinat de către spirit, şi înflorirea tendinţelor şi a funcţiilor.

Dacă văzul şi auzul sînt prin excelenţă simţuri estetice — însă nu e cîtuşi de puţin cazul să negăm valoarea estetică a celorlalte simţuri —, asta nu se datorează bogăţiei lor spirituale şi mai cu seamă faptului că se pretează la formarea unor ansambluri de vastă întindere ? Nici mirosul şi nici gustul nu se pretează la formarea de ansambluri solide şi durabile ca melodia sau ca forma. Ele pot întări impresia estetică, pot chiar crea pe cont propriu o impresie momentană. Dar sînt incapabile să alcătuiască singure unul dintre acele ansambluri întinse şi durabile pe care le compun vederea şi auzul.

Aptitudinea pentru o artă dată, dacă o privim mai de aproape, nu depinde de o predispoziţie senzorială ; ea presupune o întreagă serie complexă de funcţii. „Îi trebuie muzicianului, ne spune Jaques-Dalcroze, fineţea urechii, sensibilitatea nervoasă care-i îngăduie să încerce şi să recunoască toate nuanţele de ordin senzorial, sentimentul ritmic, simţul metric, adică sentimentul just al raporturilor dintre mişcările în timp şi mişcările în spaţiu, în fine facultatea de a exterioriza spontan senzaţiile motrice şi de a le transforma în sentimente şi în emoţii" [57].

„Îi trebuie muzicianului, scrie Müller-Freinfels, emotivitatea care făureşte rezonanţa afectivă a sunetelor, apercepţia ritmului, consonanţelor şi intervalelor, memoria, coordonarea mişcărilor şi a senzaţiilor, capacitatea de a remarca ansambluri, de a sezisa arhitectura unei bucăţi ; capacitatea de a stabili un mare număr de scheme, care servesc la apercepţia formelor mai complexe."

Acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre arta plastică. Îi este necesară pictorului acea reacţie afectivă la senzaţiile vizuale, fără de care ochiul cel mai bine alcătuit este orb din punct de vedere estetic ; sensibilitatea vizuală la forme, la culori, la valori ; memoria, îndeosebi memoria imediată, care-i permite să păstreze priveliştea sub ochii minţii pînă cînd ea se fixează ; fineţea simţului chinestezic şi a celui de echilibru ; îndemînarea manuală şi strînsa coordonare a vederii cu mişcarea, supunerea mîinii faţă de viziunea interioară ; abilitatea de a înţelege, a ordona, a scoate în relief ceea ce vede ; abilitatea de a organiza schemele viziunii, de a descompune, a analiza, a planifica ansamblurile ; în fine, arta de a concepe în ansamblu mişcarea generală şi de a menţine ideea de ansamblu în plină lumină a conştiinţei.

Poetului îi trebuie simţul sonorităţii şi al ritmului limbajului, aptitudinea de a turna un gînd sau un sentiment în simboluri expresive, o anumită bogăţie a vieţii afective şi o anumită detaşare, o anumită organizare a vieţii afective în jurul temelor dominatoare ; o anumită spontaneitate care se eliberează de critică, un anumit simţ şi un anumit gust al preciziei şi al stilului ; stăpînirea limbii şi memoriei verbale, stăpînirea regulilor şi libertatea ; stăpînirea schemelor tradiţionale şi a tehnicii verbale ; în fine, arta de a construi un ansamblu în conformitate cu materia verbală şi, totodată, în conformitate cu elanul afectiv.

O aptitudine înseamnă deci, aici ca şi aiurea, o grupare de funcţii elementare, dintre care unele sînt deja foarte complexe ; şi nu ştim precis în ce măsură acestea depind unele de altele, nici în ce ordine. Întîlnirea lor e fortuită ? Este pictorul acea persoană în care se întîlnesc darurile spiritului, ale ochiului şi ale mîinii ? Există între ele o corelaţie ? Sau intră în această aptitudine complexă un principiu specific, principiu care nu se descoperă în fragmentarea ansamblului, ori cel puţin o anumită putere de sinteză, un fel de abilitate în a coordona calităţile elementare, în a le folosi în vederea acţiunii de ansamblu ?

Acestea sînt, se știe, întrebări clasice care se pun în legătură cu aptitudinile. Analiza mai profundă a diferitelor arte ne va îngădui, poate, să le dăm un răspuns mai precis. O grupare fortuită de funcții elementare nu explică decît aptitudinea mediocră a amatorului. Îndată ce avem de-a face cu artistul veritabil, vedem că aptitudinea este în primul rînd expresia structurii mentale și a întregii personalități, că este dirijată de către tendințele cele mai profunde ale caracterului. Ea devine personalitatea însăși.

Am arătat deja în linii mari și vom arăta într-un fel mai limpede că o anumită calitate a sentimentului este oarecum prealabilă unor anumite forme de expresie. Conținutul sentimental al cutărui sau cutărui poem, timbrul lui afectiv, înglobează dinainte indiciile generale ale ritmului și ale sonorității ; afectivitatea proprie cutărui sau cutărui poet cuprinde în primul rînd procedeele lui generale de ritm și de sonoritate. O anumită calitate a sentimentului fiind presupusă, urmează un întreg cortegiu de evenimente. Și asta nu este adevărat doar pentru cutare sau cutare artist. E foarte posibil, de pildă, ca sentimentul muzical — luat în totalitatea lui — să fie de natură mult mai abstractă și mai concretă în același timp decît sentimentul poetic, care se reprezintă pe planul verbal ; ca lucrul care-l diferențiază înainte de orice pe muzician de poet să fie acela că el nu simte ca poetul.

Fiecare artă ne dă și ne refuză ceva. Există poate în fiecare artă un semn de neîmplinire, precum și necesitatea celorlalte arte.

Cînd luăm în considerare istoria artelor și evoluția lor, constatăm că la origine ele apar dintr-un fel de confuzie sintetică : muzică, dans și poezie, ni se spune, alcătuiesc în nondiferențierea lor primitivă arta primitivă, care se întîmplă să le cuprindă pe toate, de vreme

ce mimodrama primitivă creează o viziune plastică în arhitectura unui decor.

Se știe că, în diferite epoci, ideea unei arte sintetice, a unei arte integrale a bîntuit spiritele. Arta tinde să-și regăsească unitatea pierdută, să reconstituie pe baza unor elemente diferențiate sinteza primitivă. Drama muzicală constituie efortul cel mai recent către o asemenea sinteză.

Cînd îi luăm în considerare pe consumatorii de artă și pe artiști, observăm cu ușurință că reacțiilor specifice prin care ei răspund fiecărei categorii de excitații estetice li se adaugă altele, mai confuze și mai inadecvate.

Vom studia mai departe toate sinesteziile care vin să complice audiția muzicală, de exemplu, de la fotismele elementare pînă la acea atmosferă colorată care scaldă audiția. Vom studia schemele și diagramele, viziunile vagi sau precise de forme, de la imaginile latente ale lui Binet pînă la proiecția plastică într-o suită de ilustrații sau de tablouri vivante — prin imaginile fragmentare, confuze, dezordonate și imaginile simbolice.

Toate aceste sinestezii, toate aceste superfetațiuni dovedesc existența unui fel de unitate și de totalitate funciară sub aparența diversității și a fragmentării. Se pare că întreg spiritul, întreaga sensibilitate manifestă interes pentru operă și vibrează sub imboldul ei.

Probabil că asemenea fenomene, pe care le regăsim în toate impresiile estetice — întrucît poezia se însoțește cu imagini și cu muzică, iar viziunea plastică se înconjoară de poezie și de muzică — depind de mai mulți factori.

În primul rînd transpoziția prin suplinire. La un ins care nu este muzician, excitația muzicală poate devia în viziune mentală.

Apoi iradierea. O puternică excitație estetică depășește aparatul senzorialo-motrice care îi este menit și invadează toate categoriile

senzoriale. Întreg sufletul răsună. Impresia estetică tulbură toate instrumentele deodată.

Apoi excitația intelectuală. Spiritul se află la lucru ; interpretează, construiește o semnificație, un scenariu, un program ; lucrează asupra datului inepuizabil ; caută limpezimea pentru a scăpa de obscuritate. [58] Din acest travaliu mental provin imagini de tot felul.

În fine, sub diversitatea impresiilor estetice, funcțiile comune, care sînt întotdeauna active, desenează un fel de schemă prealabilă tuturor artelor și capabilă, în consecință, să se exprime separat. Ritmul și aranjamentul, construcția în timp și în spațiu, proporțiile, logica internă constituie această schemă prealabilă, această muzică esențială, pe fundalul căreia diferitele ordine estetice își plasează variația. Iată de ce acordurile culorii te fac să visezi adeseori armonii și melodii ; iată de ce o desfășurare simfonică te face adeseori să visezi arhitectură ; iată de ce o colonadă poate evoca o suită de măsuri muzicale. Prin structura lor profundă, prin ordinea de timp și de spațiu pe care o au în comun, toate artele sînt capabile să se ivească din impresia prezentă.

Există așadar subiecți care transpun dintr-o limbă într-alta. Cei care, de exemplu, inapți pentru muzică, transformă excitația muzicală în imagini plastice sau poetice. Există unii care adaugă limbii stabilite sau modificate concursul altor idiomuri. Ei intensifică o impresie muzicală cu ajutorul cuvintelor și al imaginilor ; încurajați, de altminteri, de abstracta generalitate a ritmurilor și a planurilor de valori, generalitate care se poate exprima și tinde să se exprime simultan în toate ordinele estetice. În sfîrșit, alții complică impresia estetică printr-un comentariu care cheamă noi imagini.

Nu întîlnim, de altfel, la capătul oricărei impresii estetice, un soi de tulburare confuză a afectivității, care depășește precizia inițială

a acestei impresii ? În sufletul ascultătorului, audiția muzicală se sfîrșește adeseori sub formă de poezie ; tabloul sau poemul se sfîrșesc adeseori sub formă de muzică. Pe lîngă motivele deja enumerate, e nevoie să spunem, cred, că excitația estetică lasă neutilizat un fond de afectivitate pe care-l declanșează ; că orice sentiment își depășește obiectul ; că există dincolo de orice sentiment un fond de exaltare confuză, o reverie nedefinită, un fel de pură simțire care e capabilă să se întrebuințeze în mod diferit și în mod liber.

Subiectul transpune această afectivitate confuză în alt ordin estetic decît acela care i-a dat naștere. El va spune că tabloul îi trezește o impresie poetică. Va spune asta mai întîi pentru faptul că impresia pe care o încearcă depășește impresia plastică ; apoi pentru faptul că prin ea pare să regăsească stări sufletești pe care i le-a inspirat poezia ; apoi pentru faptul că impresia aceasta confuză se orientează către planul formulării și al muzicii verbale și pentru că un abur poetic se înalță din ea ; nimic precis nu survine, dar se pare că cel puțin iluzia unui poem este pe cale de a se isca.

Există opere care favorizează în mod deosebit această transpoziție. Wateau sau Corot sînt poeți printre pictori, Lamartine sau Baudelaire muzicieni printre poeți. Anumite poeme sugerează o muzică independentă de muzica verbală care le constituie. Prin semnificația și prin compoziția lor, prin jocul extrem de nuanțat și de expresiv al valorilor și al tonalităților, prin calitatea stării sufletești pe care o presupun și pe care o suscită, unele tablouri evocă muzica poetică și peisajele interioare. [59]

Înțelegem deci cu ușurință că artele se atrag și că au existat în repetate rînduri și mai cu seamă în vremea noastră artiști sau esteticieni care să susțină, de pildă, că toate ar trebui să

se contopească în muzică. Nu este muzica, într-un anumit sens, cea mai abstractă şi cea mai liberă dintre toate artele? Şi nu ne oferă ea oarecum în stare pură acea „fantomă estetică" despre care vorbeam?

Recent de tot, simbolismul năzuia „să-şi recapete de la muzică bunul său"[60], eliminînd din poezie elementele intelectuale pe care muzica nu le poate exprima, întărind elementele pur muzicale ale poeziei şi mlădiindu-le după expresia sentimentelor nedefinite, purtătoare de semnificaţii nedefinite.

Să faci din acest nedefinit sau infinit, cum vom dori, substratul afectivităţii şi fondul fiinţei, să decretezi că, pentru a se crea după propria sa imagine, arta trebuie să renunţe la precizările şi particularităţile diferitelor arte, iată doctrina metafizică şi estetică pe care am văzut-o edificîndu-se nu cu mulţi ani în urmă. Aici metafizica şi estetica se susţin reciproc. Fuziunea aceasta a artelor a contribuit la întărirea sentimentului de infinit, a intuiţiei aceleia confuze care îi oferă justificarea teoretică.

Dar nedefinitul, respins de orice artă cu caracter bine marcat, nu se poate exprima decît prin „aproximaţii succesive", „prin transpoziţie de artă, prin sugestii permanente", alegînd imaginile, cît mai disparate cu putinţă, în aşa fel încît „să nu lase pe nici una dintre ele să uzurpe locul intuiţiei pe care este însărcinată s-o cheme".[61] De unde, în arta plastică, abolirea conturului lucrurilor, grija de a le picta în „interpătrunderea lor mutuală", în veşnica lor pierdere de intensitate, în perpetua lor nestatornicie.

Să trezeşti impresia unor lucruri în afara semnificaţiei pe care le-o conferă spiritul, ca într-o stare de somnolenţă, de pildă, să substitui percepţiei senzaţia, acesta este programul.

I se atribuie prin urmare artei funcţia supremă de a „prinde realitatea în afara oricărei expresii, traduceri sau reprezentări simbolice". I se dă ca instrument „un fel de viziune centrală care devine însuşi ritmul, schimbător şi adevărat, al lucrurilor".[62]

În acelaşi timp, orice artă este obligată să se piardă într-un fel de confuzie extatică la care conduce în chip suveran muzica, însă cu condiţia de a depăşi muzica însăşi şi de a nu păstra din ea decît puterea de fascinaţie.

NOTE

[1] Renouvier, *Victor Hugo le philosophe*, p. 374. De aici dezacordul pe care adeseori credem că-l descoperim între sensibilitatea cotidiană a artistului și sentimentul pe care opera sa îl traduce. Această obiectivare a sentimentului îi permite să scape de „acuitatea neproductivă și de egoitatea intransmisibilă a pasiunilor".

[2] Thomas Mann, citat de Müller-Freienfels, II, 51. Balzac spunea la fel: „Dacă simți prea intens în momentul execuției, înseamnă că simțurile s-au răzvrătit împotriva aptitudinii". Stendhal insistă îndelung asupra caracterului absorbant al senzației pure: „Senzația te împiedică să gîndești". Berlioz îi scria lui Wagner: „Peisajele frumoase, culmile înalte, vastele întinderi ale mării mă absorb complet, în loc să-mi incite gîndirea. În asemenea clipe simt și n-aș fi capabil să exprim. Nu pot să desenez luna decît privindu-i imaginea în adîncul unei fîntîni". *(Corespondența inedită).*

[3] „Sentimentul și imaginea în afara sintezei estetice nu există pentru spiritul artistic... Arta nu este o producție adevărată de imagini, nu este un avînt tumultuos al pasiunii, ci constă în dominarea acestui elan prin mijlocirea unui alt act". B. Croce, *Brevier de estetică*, p. 47.

[4] Renouvier, *Nouvelle Monadologie*, p. 320.

[5] Lalo, *Esthétique*, p. 5.

[6] Maurice Denis, *Nouvelles théories*.

[7] Vezi Durkheim, *L'éducation morale*, p. 307.

[8] Suarès, *Revue Musicale*, 1921, p. 6.

[9] Hegel spunea pe bună dreptate că fondul artei, care are ca expresie cuvîntul, este lumea întreagă a gîndirii și a imaginației; este spiritul locuindu-și propria sferă.

[10] Abatele Brémond, *Entretiens avec Paul Valéry*.

[11] Edgar Poe zicea la fel: „Muzica asociată cu o

idee agreabilă înseamnă poezie. Muzica fără idee nu este decît muzică, este, prin caracterul său definit, proză". *Works*, X, p. 153.

[12] Unele dintre cele mai poetice și mai originale strofe din *Booz endormi* au venit în completarea planului inițial.

[13] Despre dificultatea de a simți armonia unei poetici străine, a se vedea Legouis, *Défense de la poésie française à l'usage des lecteurs anglais*, 1912.

[14] Boris de Schloezer, *Revue Musicale*, 1923, pp. 176—177.

[15] Claudel, *Nouvelle Revue française*, 1925, p. 429.

[16] „În artă conținutul și forma trebuie distinse, dar nu pot fi considerate separat ca artistice, tocmai pentru că artistică e doar relația dintre ele, adică unitatea lor... Arta e o adevărată *sinteză estetică a priori*, aceea a sentimentului și a imaginii în intuiție, de unde se poate spune că sentimentul fără imagine e orb, iar imaginea fără sentiment e goală". Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, București, Ed. Științifică, 1971, p. 89.

[17] Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, p. 66.

[18] A se vedea, de exemplu, Vernon Lee, *Beauty and Ugliness*. Völfflin scrie: „Coloanele puternice determină în noi inervații puternice. Respirația este comandată de lărgimea sau îngustimea raporturilor spațiale; inervația se produce atunci în noi ca și cum am fi noi înșine aceste coloane de susținere; respirăm profund și din plin, ca și cînd pieptul nostru ar fi la fel de larg ca aceste hale pe care le contemplăm". Citat de Borissavliévitch, p. 277.

[19] Boschot, *Une vie romantique*, p. 36.

[20] „Die Musik befördert durch ihre unendlich mannigfaltig wechselnden Momentanreize die Ausdünstung, durch Zerstreuung macht sie Erleichterung und hat bei Widerholung einen wohlthätigen Einfluss auf Seele und leib". Wilhelm Chr. Müller, *Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst*, 1830. („Muzica, prin influențele ei de moment, veșnic schimbătoare, favorizează secreția, prin dispersarea atenției produce ușurare, iar în caz de repetiție are o influență binefăcătoare asupra sufletului și a trupului").

[21] Aceste cercetări au avut drept obiect fie excitația globală pe care o traduce de pildă audiția unei bucăți muzicale, fie efectul anumitor elemente izolate ale muzicii, sunete izolate, înălțime a sunetelor, ritmuri etc. A se vedea Couty et Charpentier, *Arch. de Phys. normale et patologique*,

1877 ; Dogiel, *Ueber den Einfluss de Musik auf Blutkreislauf* (Arch. f. *Anatomie und Physiologie*, 1880) ; Féré, *La fatigue par les excitations auditives (Comptes rendus de la Société de Biologie*, 1891) ; Binet, Courtier, *Année Psych.*, 1896 ; Mentz, *Année Psych.*, 1897 ; Vaschide şi Lahy, *Revista music. italiana*, 1902 ; Ingegnieros ; Weld, *An Experimental Study of Musical Enjoiment (Am. Journal of Psychology*, 1912) ; Foster şi Gamble.

22 Binet şi Courtier, *Année Psychologique*, 1896.

23 Acestea sînt concluziile lui Ingegnieros, p. 50.

24 După Weld, este de altfel foarte dificil să deosebim în timpul audiţiei muzicale modificările organice datorate emoţiei de acelea datorate atenţiei.

25 Vaschide şi Lahy.

26 Bourguès şi Dénéréaz, *La musique et la vie intérieure ;* Jean d'Udine, *Qu'est-ce la danse ?*

27 J. d'Udine, p. 95.

28 Pierre Lasserre.

29 Vernon Lee şi C. Anstruther Thomson, *Beauty and Ugliness (Contemporary Review*, 1897) ; Lipps, *Dritter asthetischer Bericht (Arch. für Philos.*, VI, p. 385).

30 „O lacrimă poate fi rezumatul poetic al atîtor impresii simultane, chintesenţa combinată a atîtor gînduri opuse". Amiel, Ed. Bouvier, I, p. 333.

31 A se vedea Titchener, p. 494.

32 A se compara cu Marbe, p. 65 : „La percepţia gestului s-a asociat o atitudine de conştiinţă pe care subiectul a exprimat-o spunînd că înţelesese că gestul acela exprimă o îndoială".

33 Intr-un pasaj foarte pătrunzător din *Données immédiates...*, Bergson arată că există cîteva faze distincte în dezvoltarea unui sentiment estetic. Cînd sentimentul sugerat abia întrerupe ţesătura deasă a faptelor psihologice care compun istoria noastră ; cînd ne îndepărtează de la ele atenţia, fără a ne face totuşi să le pierdem din vedere ; cînd, în sfîrşit, se substituie lor, absorbindu-ne şi acaparîndu-ne în întregime sufletul.

34 K. Groos, *Aesthetik*, în *Philosophie im XX. Jahhundert*, 1907.

35 Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, I, p. 71.

36 Müller-Freienfels, I, p. 66. Intr-o formă mult mai subtilă, Balzac scrie în *Facino Cane* (e vorba la el de o metodă de studiu) ; „La mine observaţia devenise intuitivă, străpungea sufletul fără să ocolească trupul ; sau mai curînd surprindea atît de bine detaliile exterioare, încît imediat mergea mai departe ; îmi oferea posibilitatea să trăiesc viaţa persoanei asupra căreia se exercita, îngăduindu-mi să mă substitui ei".

37 Müller-Freienfels, I, p. 67.

38 Cf. Schopenhauer, I, p. 192.

39 Souriau, *La rêverie esthétique*.

40 Hytier, *Le plaisir poétique ;* şi *Journal de Psychologie*, 1926.

41 Marcel Proust, *Nouvelle Revue française*, 1921, p. 642.

42 Maurice Denis, *Nouvelles théories*, p. 108.

43 Despre teoria iluziei, a se vedea Konrad Lange ; Dessoir, *Aesthetik*, p. 38 ; Lorenz Kjerbüll-Petersen, *Zeitschrift für Aesthetik*, XVI, pp. 210—215.

44 Novalis, *N.S.*, II, 1, p. 5. — „Tot ceea ce inventăm este adevărat, fii sigur... Sărmana mea Bovary suferă şi plînge, fără îndoială, în douăzeci de sate ale Franţei în acelaşi timp, chiar la ora asta". Flaubert, *Correspondance*, II, p. 284.

45 „Marile genii aduc în conştiinţa omenirii personaje noi ; nu credem oare în existenţa lui Don Quijote la fel ca în aceea a lui Iulius Cezar ?" Flaubert, *Correspondance*, II, p. 138.

46 Eugène Delacroix, *Journal*, p. 405.

47 *Curiosités esthétiques*. El adăuga : „Mijlocul potrivit pentru a afla dacă un tablou este melodios constă în a-l privi de la o asemenea depărtare, încît să nu-i descifrezi nici subiectul, nici liniile. Dacă este melodios, el are deja un sens, şi-a ocupat deja locul în repertoriul amintirilor". Cf. Dessoir, *Aesthetik*, p. 101.

48 *Nouvelles théories*, p. 177. Cf. 231 : „Ceea ce ne produce şocul (de pildă în *Dispute du Saint-Sacrement*) este aranjarea însăşi, sînt ritmurile compoziţiei, acel joc de cercuri şi de semicercuri care, pe două axe, verticală şi orizontală, îndreaptă atenţia în sus, către imaginea Trinităţii, în jos către centrul euharistic ; între ele, păstrează un gol împodobit cu un fermecător peisaj".

49 Se ştie că metoda varierii timpului (în original : *Zeitvariation*, n. tr.), care constă în expunerea unei imagini vreme de mai multe sau mai puţine secunde ori fracţiuni de secundă, ne permite să studiem pe cale experimentală aceste fenomene. A se vedea Dessoir, *Aesthetik ;* von Ritook, *Zeitschrift für Aesthetik*, V ; Külpe.

50 Dessoir (p. 101) ne spune că a adunat vreo sută de descrieri ale impresiei produse de lectura unor poezii scurte : după el, actul iniţial ar fi aici efortul de a înţelege conţinutul poemului. Nu neg cituşi de puţin faptul că noi încercăm să înţelegem, mai ales din clipa în care ne aflăm pe planul verbal ; dar subiecţii lui Dessoir ori au observat destul de prost, ori sînt mai cu seamă intelectuali ; căci personal am înregistrat foarte des, şi la multe persoane, efectul „psiho-senzorial" al poeziei. Este evident, de altfel, că în prezenţa oricărei opere de artă putem adopta întotdeauna

atitudinea intelectuală de analiză și de comprehensiune. Vezi Souriau, *La rêverie dans l'art*, p. 57. „Primul moment este de percepție pozitivă și de judecată lucidă... Ne străduim să înțelegem".
51 Această idee a fost reluată în particular de Boris de Schloezer; vezi *Revue Musicale*, 1924, p. 268.
52 Am făcut mai amănunțit expunerea acestor idei în *Traité de psychologie* de Dumas, II, pp. 59 și urm.
53 Vezi Seashore, p. 160.
54 Croce; Dessoir, p. 254.
55 *Le génie dans l'art*, p. 160 (nota).
56 *Le rire*, pp. 156 și urm.
57 *La technique intérieure du rythme (Revue Musicale*, 1 nov. 1925, p. 26).
58 Cf. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, p. 258. Hegel nu se plasează aici în perspectiva psihologică. El încearcă să arate dialectic cum este antrenată arta, printr-o mișcare progresivă necesară, de la muzică la poezie. Dar observația lui are și o valoare psihologică. „De aceea, ca să nu lipsească total această latură, muzica se vede nevoită din cauza unilateralității să recurgă la ajutorul indicației mai precise pe care o oferă cuvîntul. În vederea unei aderențe mai strînse la particularitatea conținutului și la exprimarea lui caracteristică, ea pretinde un text care face posibilă o realizare mai precisă a subiectivului ce se revarsă prin mijlocirea tonurilor (...) Prin aceasta, domeniul reprezentării, care nu se poate opri la interioritatea abstractă ca atare, ci își elaborează lumea sa ca pe o realitate concretă, se desparte la rîndul ei și de muzică și își dă sieși în poezie o existență adecvată legilor artei".
59 Hourticq, *La peinture, dès origines au XVIe siècle*, p. 419, arată foarte bine cum școala florentină are puncte comune cu sculptura, cu arta orfevreriei, cu căutarea inteligentă și cum seninătatea senzuală a școlii venețiene invocă și evocă sonorități muzicale.
60 Paul Valéry, *Variétés*, p. 97. După unii, pictura modernă are și ea pretenția de a fi „pentru pictura așa cum fusese considerată pînă acum ceea ce este muzica pentru literatură." (Guillaume Apollinaire).
61 Tancred de Visan, p. 458.
62 Prin artă, o ființă vie, pătrunzînd oarecum în alta, simpatizînd cu ea în sensul etimologic, în sensul deplin al cuvîntului, participă la dezvoltarea internă care instituie această altă ființă, în loc să rămînă în afara dezvoltării respective și să-i stabilească momente exterioare, cărora să le retragă, prin însuși faptul acesta, caracterul de dezvoltare în durată.

Capitolul V

ARTISTUL ȘI OPERA

Cum să vorbești despre artist în general? Artistul este cel căruia i se întîmplă tot ceea ce vom relata numaidecît; este muzicianul, poetul, pictorul în toată bogăția, în toată diversitatea lor. Pe artist ni-l explică arta.

Totuși putem examina separat, în chip de introducere, unele condiții ale activității lui.

Puterea de a construi

Cuvîntul geniu n-aduce aici nici-o lumină. Geniul este puterea de a construi; el valorează atît cît valorează plăsmuirea; iată motivul pentru care a fost posibil să se introducă geniu pretutindeni și să se facă din geniu prelungirea adaptării la viață și a simplei conduite umane.

A spune că există în geniu un fel de putere superioară, o creștere a funcțiilor naturale, înseamnă a nu spune mare lucru. Totuși ar trebui să știm exact ce funcții fac obiectul acestei creșteri și în ce anume constă ea. Probabil că mulți artiști au mai puțină imaginație decît unele spirite obișnuite și mai puțină afectivitate decît mulți emotivi sau pasionați. [1] Nu adăugăm un plus de precizie dacă punem în

discuție activitatea refulată și simbolurile. Căci viața obișnuită este plină de ele, după cum se știe.

Putere mentală superioară, ni se mai spune, abilitate tehnică fără de care nici o operă nu este viabilă ; și, de asemenea, iluminare. Artistul are revelații. [2]

Acestea sînt trăsături exacte, pe care însă va trebui să le precizăm. Abilitatea tehnică explică în parte maniera artistului. „Rubens lucra cu ceea ce știa și, în consecință, nu-și chinuia mintea... această întoarcere la aceleași forme este totodată pecetea marelui maestru și în același timp consecința elanului irezistibil al unei mîini savante și exersate". [3]

La fel, cînd ni se spune [4] că în cazul artistului impresionabilitatea, sub dubla ei formă de experiență trăită și de experiență gîndită, ca și puterea de expresie, sînt duse la o treaptă superioară. Autorul adaugă de îndată — și are dreptate — că ceea ce-l caracterizează mai presus de orice pe artist este puterea de a turna această expresie într-o formă. El mai adaugă într-un mod foarte judicios că puterea aceasta de expresie este legată pînă la dispariție sau pînă la istovire de anumite inhibiții, dintre care unele de origine socială. Dacă înțeleg bine, pe artist îl caracterizează o fericită impudoare. El se întoarce la inocența copilăriei. Lui nu-i este teamă să se exhibe. S-ar cuveni să adaug că artistul vizează efectul, că urmărește să facă impresie asupra altuia.

Puterea de a turna expresia într-o formă este inegal repartizată, ne mai spune Müller-Freienfels. Există artiști ai expresiei și artiști ai formei, după cum există alții la care forma și expresia se echilibrează.

Primii sînt caracterizați prin forță, caracter, intensitate, diversitate, extremism ; cei din a doua categorie prin armonie, unitate, frumusețe. Primii ar fi mai cu seamă niște adepți ai mișcării, niște asociativi, niște afectivi, niște dionisiaci. Cei din a doua categorie ar fi mai cu seamă senzoriali, raționali, algedonici, apolinici.

Am văzut mai înainte că arta este întotdeauna creatoare. Nicăieri, nici în lumea realității, nici în paradisul idealului, nu întîlnim un dat nemijlocit, o esență gata constituită, pe care n-am avea decît s-o izolăm. Datele artei trebuie mai întîi să le construim. Pe planul artei, experiența și viața însăși nu sînt posibile decît prin creație. Imaginea artistică nu este niciodată reprezentarea unui lucru. Este acea reprezentare a lucrului pe care și-o plăsmuiește artistul și pe care vrea s-o transmită. Artistul construiește ideea pornind de la un lucru, care este realitatea, și merge apoi de la idee la lucru prin operă, care este o realitate. Pictura este un lucru ce ține de intelect, spunea Leonardo da Vinci. Peisajul naturalist este idealist fără știrea lui. Arta este în primul rînd un idealism al materiei. [5]

Modelul îi refuză pictorului secretul său, în afara cazului în care acesta îl forțează ; în portretul cel mai asemănător cu originalul, recunoaștem totodată și pictorul, și modelul. Baudelaire afirma pe bună dreptate că portretul poate să fie povestire sau roman. Dar și într-un caz, și în celălalt, se manifestă puterea creatoare.

Să faci din portret un poem plin de spațiu și de visare înseamnă să creezi, fără nici o îndoială. Dar pentru a reda fidel, riguros, cu minuțiozitate conturul și relieful modelului este neapărat necesar să construiești atitudinea caracteristică, să inventezi personajul, să ordonezi imaginea de ansamblu, conferind fiecărui detaliu rezonanța potrivită ; trebuie „să știi să exagerezi atît cît se cuvine fiecare detaliu important, să pui în lumină tot ceea ce este de la natură ieșit din comun, accentuat și principal, să neglijezi sau să topești în ansamblu

tot ceea ce este nesemnificativ sau este efectul unei degradări accidentale" [6]. Această imagine lăuntrică, modelul acesta interior nu se ivește și nu se menține înaintea spiritului decît prin execuția care tinde să facă din el o operă.

Nu există artă fără puterea de a ordona visuri și de a le întrupa : ceea ce constituie tocmai opera. Artistul nu este antrenat în vîrtejul imaginilor ; el le temperează. Opera este plăsmuire și muncă ; nu inventezi decît muncind, pentru că imaginea, care este punctul de plecare al operei, nu i se înfățișează artistului decît prin opera însăși. În acest sens, artistul este primul spectator al operei sale. Forma se naște în vîrful pensulei și pictorii care nu au decît idei mari sînt întotdeauna pictori proști. Voi cita o vorbă adîncă a lui Hebbel : „Un artist nu-și poate dovedi entuziasmul pe care-l încearcă pentru idealul său decît realizîndu-l prin toate mijloacele artei sale. Nu este de ajuns să privească norii și să exclame : «Ce zeiță văd !» Exclamația nu-i aduce zeița pe pînză. Și nici măcar nu este adevărat că vede o zeiță. El o cucerește doar pictînd-o ; n-ar lua niciodată penelul în mînă dacă zeița i s-ar înfățișa pe de-a-ntregul" [7].

Conceperea este un gest originar. Schița stimulează conceperea. Poetul simte gîndurile venindu-i împreună cu cuvintele. Pictorul vede desenînd. Romancierul cunoaște un suflet descriindu-l. Muzicianul care își caută temele este călăuzit de sunet spre alte melodii. Pentru a exprima un lucru, nu ajunge „să-l concepem cu vigoare, să fim plini și îmbătați de el, nici să lăsăm să evadeze din clipa mistică o figură aproape gata terminată în absența noastră". Căci rar se întîmplă ca imaginea să răsară gata constituită, fixată în toate amănuntele ei [8]. Desigur, unele exemple din viața curentă și mai cu seamă unele viziuni din vis și din starea de ațipeală atestă faptul. Dar aici, ca și în cazul iubirii fulgerătoare, o cristalizare tainică a precedat și a pregătit șocul neprevăzut. Sufletul își alcătuiește, fără voia lui, un model ideal. Într-o bună zi îl exprimă sub forma unei imagini sau a unui simbol. El își recunoaște obiectul după tulburarea pe care i-o provoacă. Și imaginea este pe loc prinsă, analizată, refăcută, pornindu-se de la această iluminare instantanee. Aici ca și aiurea, gîndirea se substituie acțiunii. Creația este în primul rînd o experiență efectuată mental.

Bineînțeles, travaliul mental poate ajunge. Th. Rousseau spunea că tabloul trebuie să fie mai întîi executat în spirit. „Pictorul nu-i dă naștere pe pînză ; el desface rînd pe rînd vălurile care îl ascundeau" [9]. Și Leonardo da Vinci ne spune cît îi era de folositor să revadă în pat, pe întuneric, formele studiate [10].

Așadar, nu pretindem nicidecum că execuția materială este întotdeauna necesară la elaborarea acestei imagini lăuntrice. E posibil ca elaborarea să rămînă cu totul interioară și ca execuția să urmeze. Dar este vorba întotdeauna de invenție.

„Trebuie să-ți gîndești tabloul în întregime, spunea Ingres, să-l ai în minte pentru a-l executa apoi cu entuziasm și ca dintr-o singură trăsătură. Atunci totul pare că a fost simțit simultan". „Să aveți întreagă în ochi și în spirit figura pe care vreți s-o reprezentați, iar execuția să nu fie decît realizarea acestei imagini mai dinainte posedate și concepute" [11]. Este specificul marelui maestru ; dar el presupune multă muncă.

În același sens, Rodin spunea : „Cînd un bun sculptor modelează o statuie, oricare ar fi ea, trebuie în primul rînd să-i conceapă cu fermitate mișcarea generală ; trebuie apoi ca, pînă la sfîrșitul lucrului, să-și păstreze cu energie în plină lumină a conștiinței ideea de ansamblu, pentru a raporta fără contenire la ea și pentru a lega strîns de ea cele mai mici detalii ale operei. Și asta nu se poate fără un dur efort de gîndire".

Viaţa şi opera

Distanţa şi totodată asemănarea dintre viaţă şi operă îşi are originea în această transpoziţie inevitabilă. Am afirmat mai sus că nu există artă fără abstragerea şi elaborarea sentimentului. „Rolul operei de artă este întotdeauna să creeze un univers imaginar, a cărui primă funcţie este prin destinaţie să se deosebească de sentiment într-un fel oarecare“ [12]. Deci în mod greşit am căuta în opera de artă expresia integrală şi necesară a personalităţii autorului ei.

Într-una din cele mai subtile părţi ale *Esteticii* lui, Lalo grupează în cinci puncte principale raporturile operei cu viaţa, la artist sau la amatorul de artă.

Arta se poate plasa clar în afara vieţii, în lumea formelor estetice, căutate pentru ele însele, în lumea raporturilor de forme şi de culori, sau a înlănţuirilor melodice şi armonice. La anumiţi artişti, funcţia ei tehnică poate să devină predominantă şi să se elibereze de toate celelalte.

Arta mai poate să accentueze, să întărească, să intensifice viaţa frumoasă ; ca şi s-o idealizeze şi s-o continue, înfrumuseţînd-o.

Poate, de asemenea, să provoace uitarea ei. Este atunci diversiune sau evaziune, excedent sau lux. Exprimă atunci mult mai puţin personalitatea reală decît ceea ce-i lipseşte acesteia. Poate să exprime, de asemenea, personalitatea de care autorul vrea să se desprindă, aceea la care nu vrea să se gîndească. În acest sens, ea exercită o funcţie pozitivă de „purgaţie“ şi de eliberare [13].

E posibil ca, adeseori, la acelaşi artist şi în aceeaşi operă, aceste motive diferite să se interpătrundă. Chiar artiştii pe care-i citează Lalo ca exemple pentru fiecare dintre tipurile respective au simţit fie succesiv, fie simultan, ar fi lesne s-o dovedim, acţiunea acestor motive diferite.

Pe de altă parte, funcţia tehnică, pe care el o izolează, este imanentă tuturor celorlalte. Artistul, am repetat îndeajuns, tinde să dea o formă sentimentelor sale. Gîndirea sa estetică se joacă întotdeauna printre formele şi materia artei sale. Pentru artist viaţa se exprimă în artă ca pentru savant în ştiinţă. El încearcă sentimentele în şi către forma lor estetică. Se cuvine să adăugăm că artistul poate să se complacă în această formă într-atît încît s-o caute pentru ea însăşi. Adeseori subiectul nu constituie decît un mijloc pentru opera de artă. El este ales pentru că oferă material de valorificare estetică şi nu pentru că-l preocupă prin el însuşi pe artist. Tehnica este aici suverană. Artistul i se consacră sau are uneori bucuria de a o domina.

Din alt punct de vedere, e greu să nu le recunoaştem tuturor artiştilor un element comun esenţial. Arta are întotdeauna ca funcţie să creeze o lume în care spiritul să se afle la el acasă şi care să fie pe măsura acestuia. Şi pentru a crea o asemenea lume, trebuie ca spiritul să se construiască mai întîi pe sine şi să construiască acordul sentimentelor cu formele care le pot primi. În operă atinge artistul creator unitatea personalităţii sale. Actul care afirmă eul este opera însăşi.

Dar o dată făcute aceste rezerve, care restabilesc un fel de generalitate, trebuie să recunoaştem imediat, aici ca pretutindeni, existenţa varietăţilor psihologice.

E corect să afirmăm, împreună cu Croce, că există artişti care tratează arta nu ca pe un mijloc de a-şi explica şi de a-şi contempla pasiunea, ci ca pe un mijloc de a şi-o trăi şi de a se elibera de însăşi pasiunea aceasta ; ei „lasă să pătrundă în reprezentarea pe care o elaborează ţipetele şi urletele dorinţelor lor, a sfîşierilor, a tulburărilor lor sufleteşti şi, prin această contaminare, îi dau un aspect particular, limitat, îngust. Aşa se face că artiştii

inferiori furnizează mult mai multe documente asupra propriei lor vieţi" [14].

Există artişti care se exprimă prin operă, dar care nu se exprimă decît pe ei înşişi. Unii exploatează sensibilitatea prezentului, alţii sensibilitatea juvenilă [15].

La extremitatea opusă, putem spune, împreună cu un artist, că pretinsele lămuriri ale istoriei literare nu ating aproape deloc taina generării poemelor. Totul se petrece în intimitatea artistului ca şi cum evenimentele existenţei sale n-ar avea asupra lucrărilor sale decît o influenţă superficială. „Ceea ce există mai important — actul însuşi al Muzelor — este independent de aventurile, de genul de viaţă, de incidentele şi de tot ceea ce poate să figureze într-o biografie. Tot ceea ce istoria poate să constate este insignifiant" [16].

„Apropierea nemijlocită a subiectului are ceva imperativ care nu lasă imaginaţia destul de liberă. Pentru orice operă de artă, o anumită distanţare îi este necesară artistului. Facultatea creatoare trebuie să păstreze stăpînirea de sine absolută. Dacă subiectul se impune cu prea multă forţă, nu rezultă din aceasta decît o repetare a impresiei primite şi nu imaginea de frumuseţe pe care o poate produce spiritul artistului cînd această impresie se reflectă în el".

În acelaşi sens se exprima şi Flaubert : „Nu trebuie să te scrii pe tine. Artistul trebuie să existe în operă ca Dumnezeu în creaţie, invizibil şi atotputernic ; să-l simţi pretutindeni, dar să nu-l vezi" [17].

Sau şi mai mult : „Să transform prin artă tot ceea ce ţine de eu, tot ceea ce am simţit. Nu mă încearcă deloc nevoia să-mi scriu memoriile ; personalitatea mea însăşi îmi produce silă, iar obiectele imediate mi se par hidoase ori tîmpite. Mă raportez la idee. Aranjez bărcile în tartane, îi dezbrac pe marinarii care trec pentru a face din ei nişte sălbatici, mergînd în pielea goală pe plajele roşii ; mă gîndesc la India, la China, la basmul meu oriental, simt nevoia unor epopei gigantice" [18].

De unde această regulă de conduită, care este însăşi expresia vieţii lui : „Să-ţi împarţi existenţa în două : să trăieşti ca un burghez şi să gîndeşti ca un semizeu... ; să păstrăm sucul intim al pasiunilor pentru a-l pune în sticle. Ştim oare ce se pierde în fiecare zi prin scurgerile sentimentului ?" [19] Artistul trăieşte aici în însăşi opera sa. Îi realizează conţinutul. Se cufundă în forme, în personaje, în roluri.

Am examinat două feluri de comportament care se reduc în fond la tipul subiectiv şi la tipul obiectiv. Dar subiectivitatea se poate înfăşura în văluri şi în simboluri. La anumiţi artişti personajele se grăbesc în masă să săvîrşească tot ceea ce moralitatea sau destinul lor îi împiedică să comită. La unii arta este o compensaţie pentru decepţiile existenţei, un mod de a-şi oferi ceea ce le lipseşte. Este adevărat că, la artistul autentic, modul acesta de ofertă constituie lucrul important. Utitz a spus pe drept cuvînt că tînărul care-şi cîntă iubita nu mai simte nevoia cîntecului atunci cînd îşi ţine iubita în braţe ; poetul dimpotrivă, căci iubita nu înlocuieşte opera. La artist arta nu este niciodată un succedaneu, ca în cazul adolescentului, a femeii neînţelese, a singuratecului. La artist forma estetică este o necesitate, constituie viaţa însăşi.

A crea o lume iluzorie menită să înlocuiască realitatea ; a înlocui lumea reală, care ofensează, printr-o altă lume, mai satisfăcătoare, acesta este principiul de disociere întîlnit în unele forme de artă. Dar există inşi disociaţi care ştiu să păstreze contactul cu lumea exterioară şi, de asemenea, să dea visului lor înfăţişarea unei lumi. Există alţii care eşuează şi care se pierd în „narcisism" şi în pură introversiune. Iată de ce a putut fi comparată uneori gîndirea artistului cu gîndirea bolnavului, de ce a putut fi indicată în artă, la ju-

mătatea drumului dintre gîndirea normală și alienare, expresia Eului pur dar încă incomunicabil, care caută să realizeze într-o temă lirică subtilele mișcări ale sensibilității individuale [20]. O asemenea comparație nu are efect decît în măsura în care artistul este deja un om bolnav. Însă ar fi cu totul temerar să negăm faptul că anumite tendințe estetice întîlnesc la schizofrenic un teren în mod special favorabil dezvoltării lor [21].

Sensibilitatea inițială

În arta sa, artistul se află la el acasă. Aceasta constituie lumea lui. Cel mai adesea, aptitudinea artistică este strict specializată. În propria sa artă chiar, artistul își are specialitatea sa, temele sale preferate, materia sa.

Pare-se că întreaga desfășurare a spiritului său și toate progresele educației sale artistice nu fac decît să îmbogățească și să rafineze o sensibilitate originară, un fel de orientare inițială a ființei psiho-senzoriale.

Robert Dreyfus ne semnala foarte de curînd, în scrisorile din tinerețe ale lui Proust, expresia cîtorva senzații fundamentale și schița anumitor teme pe care, mult mai tîrziu și fără nici o referire la aceste scrisori de mult uitate, artistul le-a reluat și le-a elaborat într-unele din operele sale [22].

Această sensibilitate pură este însăși materia primă a atitudinii estetice, căci ea survine în faza operelor, și chiar în spirit.

Isabelle Rimbaud a asistat la agonia fratelui său : „Din cînd în cînd este vizionar, profetizează. Auzul lui a căpătat o stranie acuitate... își retrăiește trecutul dureros. Apoi are viziuni minunate. Vede coloane de ametist, vegetații și peisaje de o frumusețe necunoscută și, pentru a-și descrie senzațiile, folosește expresii de un farmec pătrunzător și bizar“ [23].

La cîteva săptămîni după moartea fratelui său, Isabelle Rimbaud a tresărit de emoție citind pentru prima oară *Iluminările*. Recunoscuse între acele muzici de vis și senzațiile încercate și exprimate în timpul agoniei o similitudine frapantă.

Troubat s-a dus să-l vadă de Baudelaire la doctorul Duval, cîteva luni după atacul suferit, în urma căruia poetul rămăsese total afazic. „Mi-a arătat tot ceea ce iubea : poeziile lui Sainte-Beuve, operele lui Edgar Poe în engleză, o cărticică despre Goya și, în grădină, o plantă exotică încărcată de sevă, ale cărei sinuozități m-a îndemnat să le admir. Iată umbra lui Baudelaire cel de altădată, dar semănîndu-i încă“ [24].

Tot astfel și lui Frans Hals, pe trei sferturi stins, la adînci bătrîneți, îi rămăseseră, după spusele lui Fromentin, nu o limbă, ci senzații de aur și, s-ar putea zice, umbra colorată a lui Frans Hals cel de odinioară. [25]

Fiecare pictor își are registrul și materia sa. Tonurile pe care le realiza Rubens cu ajutorul culorilor deschise, precum nuanțele de verde intens sau de culoarea peruzelei, David și cei din școala sa credeau că le găsesc cu ajutorul negrului și al albului pentru prepararea albastrului, al negrului și al galbenului pentru prepararea verdelui. Van Dyck folosește culori mai pămîntii decît Rubens, ocrul, brunul roșcat, negrul [26].

„Sufletul unui Veronese, presupun, se îmbiba de culori ca o bucată de stofă cufundată în lichidul clocotit din cada boiangiului... Michelangelo spunea că bucățile de marmură freamătă la apropierea lui ; sigur este faptul că el unul fremăta în apropierea bucăților de marmură“ [27].

Rodin atrage pe drept atenția că această gamă preferată a artistului exprimă în fond structura sufletului său. Culoarea lui Tițian nu posedă o autentică frumusețe decît pentru motivul că dă ideea unei suveranități somptu-

oase și dominatoare. Adevărata frumusețe a coloritului lui Veronese vine din aceea că el evocă prin finețea reflexului său argintat eleganta căldură a serbărilor patriciene. Strălucirea lui Rubens ar fi vană dacă n-ar constitui expresia vieții, a fericirii, a robustei senzualități din sufletul lui Rubens.

Toate acestea ne fac să înțelegem vorbele lui Bourdelle : „Nu știu de unde a urcat în mine o mișcare irezistibilă de forme simple, de puritate a construcției, de limpezime a conceptelor, dar toate acestea sînt fixate în mine, sînt structura mea“ [28]. Eugène Delacroix laudă pe bună dreptate „penetrația intuitivă“ pe care o revelează la Chopin alegerea exclusivă a pianului. Una dintre calitățile esențiale pentru un artist, ne spune el cu îndreptățire, este justa apreciere a formei în care îi este dat să exceleze ; îi sînt necesare artistului, în același timp, renunțarea voluntară și încrezătoarea apercepție a puterilor viitoare ale instrumentului său [29].

Obscuritate sau claritate

Care este condiția artistului în această atitudine esențială care-l face artist, în creație ? Spontaneitatea sau munca ? Obscuritatea sau claritatea ?

Punem de obicei față în față creația și critica, aptitudinile misterioase care pot să creeze fără să aibă nevoie să înțeleagă și inteligența care e capabilă să înțeleagă și nu e capabilă să creeze. Or, la toți artiștii de valoare constatăm fuziunea dintre invenție și critică.

Hegel spunea foarte bine că, în munca de modelare și de topire laolaltă a elementului rațional și a formei sensibile, artistul cheamă în ajutorul său o rațiune activă, deosebit de trează și, totodată, o sensibilitate vie și profundă. „Fără reflecție, alegere, discernămînt,

artistul nu este în stare să domine nici un conținut căruia ar vrea să-i dea formă, și este prostie să crezi că artistul autentic nu știe ce face“ [30].

„Veritabila condiție a unui poet adevărat, scria Paul Valéry, se leagă de ceea ce există mai clar în starea de vis. Nu văd aici decît căutări voluntare, mlădiere a gîndurilor, consimțămînt al sufletului la chinuri pline de rafinament și triumful perpetuu al sacrificiului... Cine spune precizie și stil invocă exact contrariul visului“ [31].

Este un subiect asupra căruia acest poet a revenit în nenumărate rînduri și în chipul cel mai fericit. „Așadar, nu numai că elementele intuitive nu sînt acelea care dau valoare operelor, dar dați la o parte operele, și licăririle voastre n-au să mai fie decît accidente spirituale, pierdute în statisticile vieții locale a creierului. Adevăratul preț al lor nu decurge din obscuritatea originii lor, nici din profunzimea presupusă din care ne-ar plăcea, în chip naiv, să purceadă ele, și nici din surpriza plăcută ce ne-o fac ; dar dintr-o întîlnire cu nevoile noastre și, în sfîrșit, din acea întrebuințare cugetată pe care ști-vom să le-o dăm — adică din colaborarea omului întreg“ [32].

Delirul și visul, incoerența creatoare nu au putere proprie. „Nu cu absențe și cu visuri impunem cuvîntului atît de prețioase și atît de excepționale ajustări“. „Însuși cel ce vrea să-și scrie visul e obligat să devină infinit de treaz... o atenție împinsă la extrem, a cărei capodoperă va fi să surprindă ceea ce nu există decît în detrimentul ei. Cu cît este mai neliniștită și mai fugitivă prada pe care o rîvnim, cu atît ne trebuie mai multă prezență și mai multă voință pentru a o face etern prezentă, în atitudinea ei etern fugitivă“.

Asta nu vrea să spună — să ne înțelegem bine — că intuiția nu există, vrea să spună că

nu este suficientă. Meritul nostru nu constă atît în a ne supune intuițiilor, cît în a le percepe și a le cerceta. „Riposta dată propriului nostru geniu valorează uneori mai mult decît agresiunea lui". „Zeii ne oferă cu amabilitate, pe nimica toată, cutare vers inițial; dar este de datoria noastră să-l modelăm pe-al doilea, care trebuie să se acorde cu celălalt și să nu fie nedemn de mai vîrstnicul său frate supranatural".

Starea de vis nu este suficientă, nici delirul, fie el confuzie sau excitație. „Entuziasmul nu constituie o stare sufletească proprie scriitorului". Forța avîntului nu devine utilă și motrice decît prin intermediul mașinilor în care arta o angajează. A scrie — și am putea adăuga că orice artă este o scriitură — înseamnă „a construi o mașină de limbaj" în care expansiunea spiritului excitat se consumă pentru a învinge rezistențe reale.

Orice tehnică este un ansamblu de obstacole pe care spiritul și le impune pentru a se manifesta în actul care înfrînge aceste obstacole. Orice tehnică îi opune și îi impune artistului un material rezistent, străin sufletului său, surd la dorințele sale și în același timp supus lor.

Iată cum acelui „poeta vates" al romanticilor[33] i se opune „poeta faber". Și este de înțeles o asemenea doctrină la un poet ca Mallarmé, călăuzit în același timp de căutarea cea mai subtilă și mai intuitivă a poeziei pure și de necesitatea cea mai tehnică și mai imperioasă a formei poetice.

Și este de înțeles opoziția acelora care invocă demonul creator al poeziei: arta găsindu-și expresia în însăși mișcarea ce se naște din emoția inițială, arta realizare a aspirațiilor profunde, care se ivește din personalitatea confuză, sub forma simbolurilor.

Cu și mai multă încredere în rațiunea gînditoare, Edgar Poe încearcă, în a sa celebră *Filosofie a compoziției*, să ne explice geneza *Corbului*[34]. Nicăieri hazard, inspirație, frenezie, intuiție extatică. Lucrarea a mers pas cu pas către desăvîrșire, cu precizia și cu logica rigidă a unei probleme matematice. Vizînd maximum de efect, poetul ar fi ales, în chip natural, o temă foarte impresionantă: melancolia; și nuanța cea mai impresivă a acestei teme, îndrăgostitul plîngîndu-și iubita pierdută. Ar fi hotărît să concentreze întreg subiectul într-un ansamblu de o sută de versuri, ar fi ales un refren scurt și sonor, însărcinîndu-l pe corb, pasărea neagră cocoțată pe un bust „palid", ecou al fatalității în dialog cu tristul visător, să-l spună și să-l respună; de unde confuzia și misterul finalului; ceva grotesc la început, ceva nedefinit în final. Bineînțeles, unei asemenea scene îi erau necesare: cadrul strîmt al unei odăi, un foc pe moarte, noaptea, o vreme de furtună. Și autorul ar fi început grijuliu cu ultima strofă, care prin ritmul, metrul, lungimea și aranjamentul ei armonic stabilea treapta ultimă a crescendo-ului, determinînd astfel întreg poemul.

Asemenea observații cuprind mult adevăr. Ele nu ne obligă totuși să reducem creația artistică la un simplu raționament condus cu toată rigurozitatea. *Corbul* este o țesătură de simboluri care reflectă complexele afective ale lui Poe, iubirea și moartea, și emoția preferată de el pe atunci, teroarea confuză. Refrenul poemului este ca un ecou al sufletului său. O întreagă serie de poeme din vremea *Corbului* exală același patetic anxios, aceeași profunzime dureroasă.

Simbolul îi obsedase mai dinainte spiritul. Poe visa din 1842 la profitul pe care ar putea să-l tragă de pe urma corbului. „Dickens ar fi putut să tragă de pe urma lui un mai mare

profit. Croncăniturile lui ar fi putut să se facă auzite profetic în cursul dramei. Față de acela al idiotului, caracterul lui ar fi putut să joace aproximativ rolul acompaniamentului față de arie, în muzică“ [35].

Poemul îl exprimă pe poet, opera îl exprimă pe artist. Dacă artistul are impresia că alege, asta se întîmplă mai întîi printre posibilitățile pe care i le oferă propria lui natură. Dintre schițele și proiectele care-l vizitează și pe care el, fără îndoială, nu le fabrică piesă cu piesă, multe nu sînt decît simboluri și, înainte de a-i parveni, au îndurat proba nevăzută a unui lung comerț cu el. Datele inițiale, temele de pornire se organizează în adîncul lui și, într-un anumit moment, îi parvin. Raționamentul prin care Edgar Poe explică geneza *Corbului* seamănă cu acele raționamente de justificare bine cunoscute psihiatrului ; ele sînt perfect corecte, dar se explică prin delirul și confuzia care formează suportul lor, fiind departe de a le explica.

Deci actul preliminar al creației se săvîrșește inevitabil în zona obscură, în însăși sfera în care personalitatea își constituie mijloacele de expresie.

Cum foarte bine spune Valéry, zeii ne oferă pe nimica toată primul vers. Agresiunea geniului nostru ne orientează riposta.

O parte a creației se săvîrșește deci într-un fel de stare de vis. Chiar atunci cînd avem aerul că alegem un subiect printr-un soi de decret, s-ar putea spune că ne-a ales subiectul mai întîi. „Starea de entuziasm poetic este o stare de vis. Se pregătește în sufletul poetului ceva pe care el însuși îl ignorează“. (Hebbel)

Pornind de la aceste date inițiale, obscuritatea și claritatea, creația spontană și travaliul voluntar pot încă să se amestece. Artistul cucerește inspirația ; el leagă o analiză de un extaz. Dar nu putem nega faptul că o bună parte a unei opere de oarecare importanță și de oarecare lungime se realizează, cum ne spuneau Hegel și Valéry, sub controlul muncii și al reflexivității. Dacă există delir în artă, el este întotdeauna un delir dominat [36], dar pentru mulți artiști, și vedem adeseori lucrul acesta la Victor Hugo, dificultatea constă în a acorda extraordinara spontaneitate, imaginația întotdeauna trează, cu judecata critică și cu ordinea rațională a gîndirii.

Visul și stilul în opoziție absolută ar crea ființe monstruoase. La majoritatea artiștilor ele se îmbină. Dar formularea este mai mult sau mai puțin ușoară. Există capodopere create fără concursul reflexivității și pagini bine strunite. Intenția dă naștere expresiei. Expresia dă naștere sentimentului și-l depășește. La unii automatismul expresiei funcționează fără control. Alții nu dobîndesc decît în final acest automatism. Raporturile dintre vocație și expresie sînt complexe și variază de la artist la artist.

Dar între datul originar și travaliul reflexiv se interpune mai cu seamă tipul de formulare propriu fiecărui artist. Pare-se că fiecare poartă cu sine un fel de sistem tehnic, un fel de joc de posibilități verbale, plastice, melodice, un fel de schemă a frazelor sale viitoare. Poți să fii pătruns de sentiment și incapabil să exprimi ceva într-un mod acceptabil. Personal am avut adeseori, în prezența misticilor, senzația unor suflete lirice sau muzicale de un înalt nivel, cărora le lipsea instrumentul. E trist să-i vezi pe unii dintre ei, a căror finețe sufletească este evidentă, căzînd în jalnice însăilări, de îndată ce s-au hazardat în poezie [37]. Ici și colo, cîte o tușă fină ne avertizează că instrumentul este cel prost acordat [38].

Creația artistică seamănă, prin unele dintre aspectele sale, cu contemplația mistică, ce poate să meargă, și ea, de la discursul confuz pînă la viziuni precise. Între starea de vis și meditația tehnică se interpune contemplația,

acea pace productivă despre care vorbește Wagner [39]. Artistul pleacă adeseori de la o stare sufletească destul de vagă, aceasta cristalizînd într-o primă eboșă, sau într-un prim fragment, care cheamă altele ; diversele prefigurări ale posibilului se combină și se înfruntă.

Invenția presupune un fel de retragere, de fugă în zona obscură, apoi o întoarcere către ceea ce este distinct și precis. Ea este construită alternativ din tensiune și din destindere. Ea poate chiar să realizeze, ca misticismul, un fel de stare mixtă, în care subiectul este orientat în același timp către interior și către exterior, către contemplația obscură și către imaginea limpede a operei pe cale de a se desăvîrși [40].

Această nebuloasă inițială, acest stadiu originar nu are cu necesitate aspectul creației însăși. Este un fel de nondiferențiere prealabilă care precede organizarea. Unii artiști, îndeosebi muzicieni, cărora 'li se întîmpla să cunoască descrierile făcute de mine misticilor, mi-au spus că o asemenea stare seamănă cu chietudinea.

L-am auzit pe Wagner vorbind în chip fericit despre o „pace productivă". Alfieri a spus : „Aproape toate dramele mele sînt născute în vreme ce ascultam muzică, sau la puține ore după aceea". Se știe că Schiller, împreună cu mulți alții, descrie nebuloasa poetică asemenea unei impresii muzicale [41]. „Cînd mă așez să scriu o poezie, ceea ce văd cel mai adesea în fața mea este elementul muzical al poemului și nu conceptul limpede al subiectului, asupra căruia adeseori mă aflu în dezacord cu mine însumi" [42]. „La mine sentimentul este întotdeauna la început fără obiect clar și precis ; acesta se formează mai tîrziu ; ceea ce precede și ceea ce constituie fondul stării mele sufletești este o stare sufletească muzicală, abia pe urmă înfățișîndu-mi-se ideea poetică" [43].

Experiența lui Otto Ludwig este întru totul asemănătoare : „Ia naștere la mine în primul

rînd o stare sufletească muzicală care se transformă întîi în culori, apoi văd forme, una sau mai multe, într-o poziție și cu gesturi determinate, ca niște statui de marmură sau ca niște grupuri plastice, asupra cărora soarele ar cădea prin faldurile unei perdele de culoarea văzută mai înainte. Acest fenomen coloristic se produce și atunci cînd am citit o operă poetică" [44].

Același artist ne istorisește ce se întîmplă cu aceste forme inițiale : „Imaginea sau grupul reprezintă în general una dintre figurile caracteristice ale poemului ; din care se nasc altele. Nu deznodămîntul, sau intriga, nu conținutul piesei mi se arată, ci o succesiune de realizări plastice care ba preced, ba urmează situația zărită prima, pînă cînd piesa este întreagă".

Caracterul ritmic al acestei muzici originare poate fi mai intens pronunțat, ca la Marceline Desbordes-Valmore. „La douăzeci de ani, chinuri profunde m-au constrîns să renunț la cîntec, pentru că vocea mă făcea să plîng, dar muzica se rostogolea în capul meu bolnav și o măsură întotdeauna egală îmi rînduia ideile fără știrea gîndirii mele. Am fost forțată să le scriu ca să mă eliberez de acest șoc febril și mi s-a spus că era o elegie".

Am citit, de Verhaeren, în niște fragmente inedite pe care cu amabilitate mi le-a comunicat dl. André Fontaine, un curios pasaj privitor la ritmul care-l frămîntă pe poet în timpul creației.

Valéry scrie despre unul dintre poemele sale *(Cimitirul marin)*: „S-a născut, ca majoritatea poemelor mele, din prezența neașteptată în spiritul meu a unui anumit ritm. M-am mirat să descopăr dimineața în capul meu versuri decasilabice" [45].

În fine, am văzut mai sus observația acelui sculptor care-și inventează figurile în mijlocul ritmului însuși [46].

Toate acestea vor să spună că un fel de stare estetică aproape nediferenţiată este adeseori condiţia prealabilă a creaţiei ; după cum adeseori un sentiment estetic bine definit, de natură plastică sau poetică, să zicem, se sfîrşeşte într-un fel de indeterminare confuză ; am văzut că la o anumită profunzime de sentiment, artele îşi răspund şi se confundă.

Probabil, totuşi, că această stare generală este mai puţin nediferenţiată decît s-ar părea. Ea se constituie prin gruparea afectivităţii noastre, la suprafaţă şi în adîncime, în jurul unei virtualităţi estetice, în jurul unei teme iniţiale. O anumită direcţie, un anumit început de orientare conturează deja forma către care evoluează travaliul. O anumită ordine a materialelor, o anumită formulare verbală, sonoritate muzicală, se oferă deja sub aspectul nedeterminat şi în acelaşi timp determinat al acestor nebuloase originare care sînt intenţiile noastre de expresie. Artistul încearcă sentimentele în forma lor estetică şi către forma lor estetică.

Visul propriu-zis nu-i oferă mare lucru artistului. Se citează întotdeauna felul în care a compus Coleridge fragmentul intitulat *Kubla Khan*[47]. Într-o seară din vara anului 1797, după ce a luat opiu, Coleridge a adormit în fotoliul său pe cînd citea în *Le pèlerinage de Purchas* următoarea frază : Aici Hanul Kubla a pus să se construiască un palat cu o grădină splendidă etc.

Autorul a rămas trei ore adîncit în somn „şi în acest răstimp el este convins, atît cît poţi fi, că n-a compus mai puţin de două sute pînă la trei sute de versuri, dacă într-adevăr putem numi compoziţie o stare în care toate imaginile îţi apar înainte ca nişte obiecte, dînd naştere în paralel expresiilor corespunzătoare, fără vreo senzaţie şi fără conştiinţa efortului".

Cînd s-a trezit, a avut impresia că păstrase o amintire limpede a întregului şi s-a apucat să scrie. Din nefericire, l-a deranjat un vizitator. La întoarcerea în cameră, şi-a dat seama spre marea lui mirare că, deşi mai avea un fel de amintire vagă şi confuză a temei generale a viziunii, în afară de opt sau zece versuri ori imagini răzleţe, tot restul dispăruse[48].

Această uitare bruscă şi profundă a unui ansamblu prost fixat, în urma unui deranj sau a unui şoc, nu poate prin nimic să ne uimească. Dar nimic nu ne obligă să acceptăm fără rezerve această poveste destul de surprinzătoare. Se prea poate ca, în visul său, Coleridge să nu fi văzut decît un tablou de ansamblu, cu cîteva amănunte probabil, şi ca pretinsa amintire limpede a unui poem întreg să nu fie decît o iluzie.

Este adevărat că Paul Heyse scrie : „Adeseori, mai cu seamă în starea de aţipeală din timpul dimineţii, mi s-a întîmplat să găsesc motive pe care am continuat să le elaborez după trezire şi pe care le-am terminat de îndată... Într-un rînd, mi s-a întîmplat chiar ca o nuvelă frapantă să-mi fie aproape în întregime dată în vis"[49].

Goethe ne vorbeşte şi el despre vise în care, după munca din ajun, i-ar fi apărut „ansambluri noi sau fragmente de ansambluri"[50].

Ştim că preludiul din *Aurul Rinului* i s-a înfăţişat lui Wagner într-o stare de aţipeală. Acesta nu mai compusese de cinci ani. Tocmai scrisese întreg poemul Tetralogiei. Era în perioada curelor sale de ape şi a marilor călătorii prin munţi. În drum de la Genova la Spezia, avusese rău de mare. Avea dizenterie. Tocmai petrecuse o noapte de febră şi de insomnie ; ţinutul îl dezola. Într-o după-amiază a aţipit :

„M-a cuprins doar un fel de somnolenţă în timpul căreia mi s-a părut că, brusc, mă afund în curentul vijelios al unei ape. Freamătul acestei ape a căpătat repede un caracter mu-

zical ; era acordul în mi bemol major, răsunînd şi plutind în arpegii neîntrerupte ; apoi aceste arpegii s-au transformat în figuri melodice cu o mişcare mereu mai rapidă, dar niciodată acordul pur în mi bemol major nu s-a modificat, iar persistenţa lui părea că dă o semnificaţie profundă elementului lichid în care mă cufundam. Deodată am avut senzaţia că undele se închid în cascadă peste mine şi, înspăimîntat, m-am trezit brusc. Am descoperit imediat că motivul preludiului la *Aurul Rinului* mi se revelase aşa cum îl purtam în mine, fără să fi parvenit încă să-i dau o formă"[51].

Există cazuri, ştim, cînd visul, continuînd preocupările din ajun, aduce o soluţie sau cel puţin cîteva indicaţii utile[52].

În alte cazuri, chiar visul sugerează opera ; în sfîrşit, în altele, emoţia cauzată de vis pune subiectul într-o stare favorabilă creaţiei.

Dar pare-se că în visul expus la atîtea transformări şi deraieri, o operă nu prea poate fi dusă de la cap la cap. Unele sugestii din timpul somnului sînt culese şi elaborate la trezire[53]. Dacă se întîlnesc situaţii mai complexe, acestea nu sînt decît foarte rare excepţii. Este necesară un pic de activitate trează pentru a face artă cu ajutorul visului.

Visul este întotdeauna o eboşă îndepărtată. Lucru pe care-l exprimă bine cuvintele lui Hebbel : „Odinioară nu puteam încă să scriu tragedii. De cînd pot, visele m-au părăsit. Să nu fie visele, din întîmplare, decît tragedii imperfecte ? O tragedie frumoasă este cumva un vis desăvîrşit ?" Sau şi mai bine ale lui G. Keller : „De cînd nu mai dădeam de lucru imaginaţiei şi nerăbdătoarei sale forţe creatoare în cursul zilei, acestea se agitau în felul lor în timpul somnului şi creau cu o aparenţă de raţiune şi de logică o fantezie de vis".

Inspiraţia

„Artiştii, scrie Nietzsche, au interesul ca lumea să creadă în intuiţiile bruşte, în aşa-zisele inspiraţii... În realitate, imaginaţia artistului sau a gînditorului autentic produce constant lucruri bune, mediocre şi proaste, dar judecata lui foarte ascuţită, exersată, respinge, alege, combină".

Interesul psihologului este opus aceluia care-l caracterizează pe artist. Psihologului îi vine greu să nu caute, pentru neprevăzut şi pentru nou, o pregătire îndepărtată ; a înţelege şi a explica înseamnă a reduce la ceea ce exista mai dinainte.

Dar psihologul trebuie să aibă sentimentul devenirii. Orice sinteză îşi depăşeşte elementele constitutive. Orice sinteză este creatoare.

Inspiraţia nu interesează decît psihologia estetică. Pentru a epuiza subiectul, ar trebui să discutăm despre inspiraţia religioasă, adică despre tot profetismul, despre certitudinea mistică, despre graţie şi despre convertire. Ar trebui să discutăm despre inspiraţia morală şi ştiinţifică şi să studiem pe larg viaţa cotidiană, în care ea abundă.

Impresie de profunzime, de adevăr, de discernere subtilă, sentiment al elevaţiei şi al îndatoririi, iluminare, revelaţie confuză sau precisă, ordine categorice, astfel ne apare inspiraţia religioasă ; de asemenea, învăluită uneori în sentimente dureroase, aprehensiuni, nelinişti ; deseori şi în mod obişnuit învăluită în senzaţii organice şi în automatisme senzoriale sau motrice[54].

Unele mişcări organice privilegiate, unele senzaţii tulburătoare, frisoane, spasme, suspine, capătă şi în viaţa cotidiană un aspect de profunzime şi de reînnoire. Toţi îşi au momentele lor sublime şi mai cu seamă aceia a căror dispoziţie este oscilantă, sau care umplu cu momente luminoase un fond depresiv. Toată lumea cunoaşte, de asemenea, simpatiile şi

antipatiile bruşte, deciziile surprinzătoare şi neaşteptate. Fiecare spirit este traversat de idei subite şi de soluţii cu aparenţa noutăţii.

Prin iluminare şi extaz şi prin viziuni limpezi sau obscure, misticul cunoaşte intermitenţa şi disproporţia, puterea constringătoare, pasivitatea ce copleşeşte : bogate în contribuţii de tot soiul, acestea se află în el ca şi afluxul unei forţe străine ; la fel profetul, mai înclinat către revelaţiile precise, dar care nu uită nici el acele atingeri şi acele înfiorări inexprimabile care-i tulbură uneori conştiinţa. La fel convertitul care adeseori simte schimbarea din suflet ca pe o iluminare neaşteptată şi ca pe o nimicire a vieţii sale anterioare.

Pasiunea profană cunoaşte, şi ea, desfăşurarea dramatizată de crize sau ecloziunea bruscă, prin antiteze violente, a unor profunde nehotărîri, o profundă neştiinţă, o intensă percepere de sine.

Ea este o reculegere într-o prezenţă intimă şi un vertij în care se creează valori, din care ţişnesc interese noi şi neobişnuite. Este aflux de forţe şi mobilizare de rezerve care, venind de la obiectul iubit, întăresc impresia de influenţă şi de pasivitate. În splendoarea anumitor pasiuni, întreg sufletul se realizează dintr-odată.

Deci psihologia, în toate domeniile sale, tinde să stabilească realitatea acelor bruşte contribuţii, a acelor descoperiri nesperate, a acelor schimbări instantanee şi irezistibile, a acelor lovituri de trăznet pe care le-am putea grupa sub numele de inspiraţie. Le regăsim la toate treptele ierarhiei fizice sau mentale. Cînd se lasă fără vlagă pe seama rutinei, degetele pictorului au şi o virtute a inspiraţiei. Mîna are şanse. Ea face descoperiri.

Inspiraţia este un şoc ; asemenea emoţiei, asemenea atenţiei brusc fascinate. Înseamnă ruptură a echilibrului şi readaptare, sistematizare nouă. Ritmul vieţii se opreşte. Un ritm nou îşi face apariţia. Un şir de operaţiuni mentale se întrerupe ; ceva nou intră în acţiune.

Aşadar o stare afectivă mai mult sau mai puţin violentă, care poate merge pînă la entuziasm sau pînă la exaltare, şi un brusc aflux de idei şi de imagini care se impun conştiinţei.

Mulţi artişti ne-au descris sub o formă dramatică această criză de entuziasm [55] : există cu privire la ea un celebru pasaj al lui Nietzsche[56].

Această stare de excitaţie generală, care însoţeşte adeseori inspiraţia, se transmite uneori pe diferitele planuri senzoriale ; este unul dintre acele fenomene de iradiere pe care le-am semnalat deja. Astfel Hebbel şi H. de Kleist auzeau melodii ; Flaubert vedea culori [57].

Nu este cazul să opunem execuţiei inspiraţia. Inspiraţia poate să reapară în cursul execuţiei. Există artişti la care execuţia nu este decît succesiunea unor acte de inspiraţie. A încredinţa unei puteri spontane naşterea operei şi unei facultăţi reflexive dezvoltarea ei înseamnă a simplifica prea mult.

A detaşa inspiraţia, ca pe o facultate miraculoasă, de întreaga funcţionare mentală înseamnă a simplifica prea mult. Trebuie s-o reintegrăm în ansamblul de procese din care ea ţişneşte.

Îi putem opune, în linii mari, invenţiei acesteia spontane desfăşurarea rectilinie a muncii reflexive şi procesul lent şi uniform al maturizării normale, care îşi au totuşi, şi una şi cealaltă, zguduirile lor şi fazele lor destul de bine marcate. Adevărul este că în cursul travaliului reflexiv există adeseori momente privilegiate, perioade de accelerare, clipe de iluminare şi, în sens invers, timpi morţi, spaţii neutre. Progresul lent este străbătut de impulsuri bruşte şi de succese instantanee, de stagnări şi de crize. Munca lentă şi reflexivă cunoaşte, de asemenea, sentimentul asistenţei străine, poate mai puţin frecvent şi mai puţin viu.

Ar exista deci patru forme de creaţie. Actualizarea bruscă, neaşteptată, inspiraţia. Forma ceva mai lentă, mai puţin dramatică a prelucrării subconştiente ; noi percepem progresele travaliului pe care aceasta îl împlineşte ; am putea spune aici ceea ce spune Huysmans despre unele convertiri : „N-a intervenit nimic, şi te trezeşti într-o bună dimineaţă, şi fără să ştii cum, nici pentru ce, gata, s-a întîmplat". Forma limpede a muncii conştiente şi reflexive. Forma obişnuinţei şi a automatismului. Orice travaliu puţin mai prelungit utilizează, la drept vorbind, aceste ultime trei procedee [58] şi însăşi inspiraţia care se pregăteşte şi se încheie prin munca reflexivă şi care oscilează între actualizarea bruscă şi lenta maturizare. Căci ne putem întreba dacă inspiraţia se naşte gata echipată sau dacă nu este cumva simplă ivire în conştiinţă a unui sistem psihologic subconştient, a unei schiţe alcătuite în prealabil ; această intruziune bruscă n-ar fi, la drept vorbind, decît sentimentul de opoziţie şi în acelaşi timp de unificare iniţială a două planuri de conştiinţă. Dar nu e adevărat, pe de altă parte, că totul se petrece în spiritul nostru cu o desfăşurare de orgolioasă independenţă şi că asta este însăşi legea spiritului ? Cu condiţia, e adevărat, să adăugăm de îndată că orice creaţie depinde de individ si că este ca partea luminată a unui sistem obscur.

Adeseori creaţia artistică nu înseamnă muncă, ci înflorire. Se întîmplă adeseori ca, fără larmă şi fără scandal, munca să se facă singură. „Într-o bună zi mă lungesc, închid ochii de tot. Nu fac nici un efort. Las să se deruleze acţiunea pe ecranul spiritului. Mă feresc mai cu seamă să intervin... Privesc în mine lucrurile alcătuindu-se. Este un vis. Este inconştientul" [59]. „Ieri seară am redactat un articol despre poeziile lui Allston, după care am rămas pe scaun pînă la miezul nopţii, fumînd la gura sobei, cînd dintr-odată mi-a trecut prin minte să scriu *Balada goeletei Hesperus*, ceea ce am şi făcut. Apoi m-am aşezat în pat, dar n-am reuşit să adorm. Noi idei îmi umblau fără contenire prin cap şi m-am sculat să le adaug la *Baladă*. Sînt mulţumit de ea. Nu m-a costat, ca să mă exprim astfel, nici cel mai mic efort. Îmi venea în minte nu pe versuri, ci pe strofe întregi" [60].

Legouvé povesteşte despre Eugène Sue că nu ştia încotro se îndreaptă. Scrisese primele capitole ale *Misterelor Parisului* din instinct, fără să ştie care va fi urmarea. „Sue a procedat întotdeauna aşa... Cînd se apuca de scris, parcă juca la loterie. Nu el îşi dirija pana, ci pana îl trăgea după ea. I s-a întîmplat uneori să nu-şi imagineze personajul capital al romanului, resortul principal al acţiunii dramatice decît la sfîrşitul unui volum şi datorită hazardului". Este cazul lui Rodin, de exemplu, în *Jidovul rătăcitor*. „Într-o seară, la sfîrşitul unei zile de lucru, scriind ultimele rînduri ale unui capitol, brusc, fără să fi ştiut vreodată pentru ce şi nici cum, s-a conturat pe hîrtie silueta acestui tip de iezuit pe care se sprijină întreaga lucrare" [61].

Se întîmplă ca opera astfel alcătuită, fără intervenţia reflecţiei şi a criticii, să nu prea fie legată de autor. G. Sand îşi uita romanele [62]. Pentru că îşi modifica interesul şi mentalitatea, ne spune Dugas [63]. Poate numai pentru că lucra repede, acceptînd tot ce-i venea, fără să reflecteze şi fără să rescrie.

Notele psihologice ale inspiraţiei sînt bine cunoscute : intermitenţă, disproporţie, putere constrîngătoare. Apare ca avînd caracter de inspiraţie tot ceea ce rupe cursul conştiinţei sau şirul gîndirii metodice, tot ceea ce survine fără a părea că depinde în mod nemijlocit de ceea ce precede.

Dar noi nu prea dăm atenţie decît inspiraţiei accentuate ori utile.

Lăsăm să treacă, fără a-l învrednici cu o privire măcar, valul ideilor banale, al sentimentelor inoportune. În inspirație există o întîmpinare instantanee, o rapidă judecată de valoare [64]. Pentru noi nu prezintă caracter de inspirație decît ceea ce contrastează mult cu șirul ideilor, ceea ce ne apare cu caracter de importanță, cu excepționale calități. Nu ne simțim inspirați decît atunci cînd ne simțim înălțați deasupra noastră înșine, depășiți.

Există în inspirație ceva stimulator ; sentimentul unei constrîngeri : un dar care obligă prin însăși valoarea sa. Ea este excitație, aflux de vitalitate. O forță nefolosită sau necunoscută pînă atunci intră în acțiune.

După natura ei și după starea de spirit a subiectului, inspirația va prezenta mai mult sau mai puțin obiectivare psihologică și uneori chiar obiectivare spațială. Subiectul se simte mai mult sau mai puțin pasiv. Inspirația se va manifesta mai mult sau mai puțin ca o acțiune din afară. Este ea natură, sau supranatură ? Depinde mult de epocă, de mediul social, de temperamentul psihologic, de vocabular. Este inutil să repetăm cuvintele înflăcărate ale artiștilor care au invocat dumnezeirea sau muza [65]. În domeniul religios, cunoaștem fapte încă și mai relevante, de vreme ce aici rămîne stabilit că există zei care intervin în treburile lumii noastre. Inspirația artistică nu s-a dezbrăcat de toate aspectele inspirației religioase, căci ea are chiar caracter psihologic, iar la un anumit grad de profunzime psihologică sîntem înclinați să gîndim religios. Experiență, sistem și tradiție se îmbină în mod intim.

Atitudinea subiectului cu privire la inspirație variază de la consimțămînt pînă la conflict : ofertă, îngăduință, acceptare, refuz. Inspirația este mai mult sau mai puțin imperioasă.

După schema clasică, după trilogia consacrată, putem distinge aici, ca pentru atîtea alte mici drame psihologice, pregătirea, inspirația, execuția. Uneori, fără îndoială, inspirația are aspectul unei actualizări bruște, al unei creații instantanee de nimic pregătite. În realitate, dacă nu se urzește grație unei munci conștiente sau unei incubații mai puțin conștiente, ea se află prealcătuită pînă la un anumit punct prin condiția subiectului, și acte sau idei cu totul inexplicabile nu prea intervin. Nu există miracol psihologic. Viața, expresia, forma sînt la artist întotdeauna strîns legate. Orice impresie tinde către artă ; artistul nu acumulează material brut. Observația și chiar percepția lui constituie deja o punere în formă. Pictorul vede motive. Opera e clădită pe o multitudine de baze și nu pe un eveniment izolat.

Recunoaștem această pregătire din îmbogățirea progresivă a schițelor care se succed. Înainte de a izbucni sub forma inspirației, o temă și-a făcut îndeobște apariția în conștiință de mai multe ori. Ea a fost elaborată și retușată. La fel se întîmplă și în cazul convertirii, căreia sîntem adeseori capabili să-i descoperim pregătirea îndepărtată [66].

Deci analiza psihologică impune o anumită măsură dogmei poetice și religioase a neprevăzutului, a impersonalității, a constrîngerii irezistibile.

Firește, există inspirații bruște și neprevăzute. Cunoaștem mărturiile lui Turgheniev, Beethoven, Berlioz și ale atîtor altora [67].

Nu vom găsi un mai bun exemplu de descoperire subită, fără larmă și fără agitație, și nici un text care să justifice mai bine cuvintele lui Huysmans decît acela al lui Berlioz [68]. El compusese o cantată cu coruri pe versurile din *Cinq Mai* de Béranger și se întrerupsese brusc la refrenul :

„Sărman soldat eu Franța o voi revedea
Un fiu cu mîna lui îmi va închide ochii".

Își abandonase munca și nu se mai gîndea la ea. După doi ani, la Roma, a căzut în Tibru. A ieșit din apă cîntînd fraza muzicală pe care zadarnic o căutase pînă atunci.

Studiul atent al numeroaselor cazuri de inspirație estetică ar arăta, credem noi, că foarte adesea ideea care apare ca nouă în cursul inspirației este o idee veche ; ea a trăit împreună cu artistul și s-a dezvoltat în el, căpătînd la un moment dat valoare nouă. Se întîmplă foarte adesea ca ideea să rămînă multă vreme în stare latentă, neexploatată și să nu se impună decît mai tîrziu, sub forma inspirației ; ceea ce probează existența pregătirii inconștiente și conștiente, pentru care inspirația nu constituie decît punctul final.

Legenda *Olandezului zburător* îi era cunoscută lui Wagner din anul 1834 ; ea n-a fost reluată decît în 1841, ca urmare a traversării canalului cu vaporul, spre Anglia, și a furtunii din golful Sandwich. Se știe că Balada Sentei a constituit centrul de formare al operei.

Tannhäuser îi era cunoscut încă din copilărie datorită unei povestiri de Tieck și nu i s-a impus decît mult mai tîrziu, prin vechea legendă germanică. La acea dată a aflat de *Lohengrin*, pe care mai întîi l-a respins, apoi l-a reluat în împrejurări specifice. Foarte adesea ideea inspiratoare este rezultatul unei trieri operate în cadrul unui mare număr de eboșe, mai degrabă o selecție decît o apariție extraordinară ; aceasta în pofida caracterului fatal al inspirației. Multe posibilități i se prezintă artistului spre alegere. *Manfred* ca și *Tannhäuser, Frederic Barbarossa* sau *Wieland Fierarul* ca și *Siegfried, Iisus din Nazaret* sau *Biruitorii* ca și *Parsifal*.

Multe idei sau emoții se dezvoltă, iau în fața conștiinței creatoare numeroase forme diferite și incomplete înainte de a deveni opere ; și observăm că, în dezvoltarea lor, se îmbogățesc cu întreg conținutul individului ; ceea ce demonstrează legătura inspirației cu individul și

faptul că ea este în același timp un sfîrșit și un început. Cîte lucruri, și foarte diferite, n-a însemnat pentru Wagner Tetralogia, în cursul îndelungatei sale evoluții ! Cînd la Zürich, într-un moment deosebit de greu al vieții lui, Wagner a primit și a deschis pianul Erard, „noul pian îmi dezmierda extrem de plăcut simțul muzical și, inaugurîndu-l printr-o improvizație, am găsit fără pic de efort delicatele acorduri ale scenei nocturne din *Tristan*, actul al doilea". Inspirația este aici expresia întregului suflet. Al doilea act din *Tristan* ajungea la nivelul conștiinței deoarece el era în sufletul lui Wagner prezența intimă a Mathildei de Wesendonck. A fost suficientă o mîngîiere sonoră pentru a o exterioriza.

Că inspirația este adeseori precedată de munca cea mai metodică și mai reflexivă — numeroase exemple o probează. Se știe că în compunerea *Maeștrilor Cîntăreți*, Wagner a plecat de la cîteva însemnări din istoria lui Gervinus, care i-au trezit un mare interes pentru Hans Sachs și pentru „Merker". El a avut în timpul unei plimbări la Dresda ideea scenei comice dintre Hans Sachs și „Merker". Pentru a plasa această scenă la sfîrșitul actului al doilea, a aranjat întreaga serie de incidente care duc la încăierarea finală. Și atunci, brusc, „întreaga comedie a *Maeștrilor Cîntăreți* s-a înălțat vie în fața mea". Vedem aici cum inspirația animă dintr-odată un ansamblu ale cărui elemente au fost toate stabilite în prealabil.

Dar de obicei o prelucrare subconștientă pregătește inspirația [69]. Adesea noi putem urmări, într-un fel de semitoropeală, vagile apariții, influența crescîndă, tot jocul de-a v-ați ascunselea al anumitor teme intelectuale sau afective.

Toată lumea cunoaște aceste stări în care, neavînd spiritul încordat către țelul pe care-l urmărim și, totuși, nefiind pe de-a-ntregul reținuți de vreun alt subiect absorbant, pîndim capriciile temei care se desfășoară, într-o se-

mitensiune în care abia simțim travaliul efectuîndu-se. Toată lumea știe că, pentru a lăsa să se realizeze acest travaliu involuntar, așa cum evităm să ne gîndim la el, evităm și distragerile foarte vii, care ar strica totul. Ne plasăm cumva într-o stare de amorțire, de toropeală, în care ideea lucrează de la sine și în parte fără știrea noastră, colaborarea noastră limitîndu-se la a o surprinde și a o accepta. Viața multor inventivi se împlinește astfel, în autohipnoză prin ideea directoare ; la ei travaliul conștient nu prea face decît să accentueze mișcările subconștiinței.

Aici din nou ne dăm seama că există trepte de profunzime a conștiinței. Așa cum simțim, de exemplu, că ne va scăpa un cuvînt sau că va surveni un fapt, simțim instituindu-se un aranjament, o grupare, o organizare în obscuritate, apariția sau dispariția ideii sau a imaginii, care se exprimă în conștiință nu atît printr-o prezență sau printr-o absență definită, cît prin modificările la care acestea supun conștiința.

Sentimente obscure preced reprezentările, cărora le exprimă și oarecum le măsoară puterea de acțiune : reprezentări, imagini, fugitive sau obsedante, dovedesc că la nivelul conștiinței ajunge un complexus pe care subiectul încă îl ignoră ; cutare asociație de idei, banală în aparență, este uneori revelatoare. Se știe cît a uzat și a abuzat de acest principiu școala lui Freud. În diversele etape ale invenției artistice, unele imagini puternice și confuze, toate încărcate de emoție, sînt ca o proiecție și ca un simbol în același timp al operei pe cale de alcătuire, exprimîndu-i caracterul de ansamblu prin analogii sentimentale sau senzoriale : culoarea purpurei care-l însoțea pe Flaubert atunci cînd scria *Salammbô*, sau mirosul de mucegai în vreme ce scria *O fată bătrînă*. Acestea sînt semnale luminoase. [70] Precum și, cîteodată, anumite arome afective, anumite gusturi.

În toate aceste stări descoperim profunzimile sufletului pe măsură ce el se transformă. Există în noi multe lucruri pe care nu le simțim, pentru că sînt ca și pierdute în integralitatea noastră ; le subapreciem pentru că nu le simțim separat.

N-avem de gînd să fabricăm un inconștient dialectic și să ne amăgim cu existența unui raționament care ar produce inconștient, în analogie cu conștiința. Unii psihologi au abuzat de ideea travaliului subconștient și au presupus un pic cam gratuit că, pretutindeni unde conștiința nu apare, totul se petrece ca și cum ea, deși neobservată, s-ar afla în acțiune. Le-a fost opusă pe bună dreptate variația bruscă, sinteza instantanee, care este un fapt ; dar și maturizarea lentă este un fapt.

Vom studia mai departe valorificarea inspirației, executarea schiței ; este inutil să vorbim despre ea aici. Am spus că, pînă la un punct, execuția, abilitatea tehnică se află mai dinainte prezentă în inspirație și doar ea îi permite să se nască. Știința tehnică este angajată în inspirație și o poate declanșa.

Știm cît de restrînsă este conștiința, de fapt, chiar dacă, de drept, ea ocupă tot cîmpul spiritului. Tocmai pentru a se elibera de scandalul acestei contradicții a imaginat Leibniz conștiința lui nedefinită, coextensivă cu universul și cu spiritul, împingînd la extrem rezultatele observației psihologice pe care atît de admirabil a mînuit-o și care i-a sugerat extensia nelimitată a conștiinței la trepte infinit descrescătoare. Această subconștiință este mitul dialectic al conștiinței infinitezimale.

Dar realitatea contrazice acest punct de vedere metafizic. Noțiunile de prag și de limită a cîmpului conștiinței ne sînt impuse de experiență. Conștiința nu luminează decît o

mică parte a universului nostru mental. Ea măsoară destul de exact gradul nostru de potențialitate ; de unde acea rapidă estompare, începînd dintr-un punct central de viziune limpede ; de unde acea subordonare monarhică și acel restrîns imperiu al ei. Ea nu este spațiul și timpul fără margini, Totul, ci locul de aici și clipa de acum, momentul de conștiință în care ansamblurile vin să se topească, fără a se manifesta fiecare pentru sine.

Constrînsă să se menajeze, conștiința ignorează sau părăsește tot ceea ce se poate împlini de la sine. Obișnuința, automatismul constituie instrumentul pe care și l-a făurit pentru a se sustrage de la o prezență continuă. Ea ignorează, de asemenea, dinamismul mental, căruia îi acceptă uneori rezultatele.

Conștiința se situează, deci, între activitatea liberă a spiritului și activitatea pe de-a-ntregul automatizată care, și una și cealaltă, îi scapă. Ea se definește în realitate pornind de la subconștiință. Marchează o ruptură de echilibru și o sistematizare nouă.

Inspirația este, așadar, jocul unui dinamism mental pe care noi nu-l identificăm dintr-odată cu Eul nostru. Este ceva care se petrece în noi, dar fără noi și, uneori, împotriva noastră. Este un mod particular de introducere în conștiință a ideilor, a impresiilor, a mișcărilor, a căror elaborare îi scapă.

Trebuie în primul rînd să remarcăm că inspirația se joacă la toate treptele de înălțime și de complexitate. Ea este uneori sub nivelul normal, alteori doar echivalentă, alteori superioară. Cum foarte bine afirma Nietzsche, imaginația artistului produce constant lucruri bune, lucruri rele și lucrurile cele mai rele. Ribot vrea ca în straturile profunde ale inconștientului să nu se formeze decît combinații fragmentare. Poincaré și Myers admit, împreună cu Nietzsche, că Eul subliminal construiește fără întrerupere tot felul de combinații pe care le triază conștiința. Și dreptatea se află de partea lor.

Inspirația pune în joc puterea creatoare a spiritului, atît sub forma sintezei bruște și instantanee, cît și sub aceea a maturației lente. În definitiv, productivitatea este starea normală a spiritului. Spiritul este creație continuă. A crea și a re-crea, iată formula lui. Știm că imaginile și amintirile noastre nu rămîn imuabile în noi. Șterse și împinse în umbră de timp și de lipsa interesului, devenite imprecise prin contaminarea lor reciprocă, schematizate prin obișnuință, ele sînt fără întrerupere refăcute și reconstruite de afectivitatea și de spiritul nostru. Memoria noastră le susține și la nevoie le reconstruiește. Amintirile unei vieți nu sînt istoria ei. Ele sînt opera originală a unui artist ascuns. Istoria se face alături de romanul acesta în măsura în care spiritul nostru se exercită asupra lumii interioare, așa cum în știință se exercită asupra lumii exterioare. În afara acestui control sever pe care-l instituie conștiința morală și probitatea științifică, transformarea imaginilor reflectă viața spiritului în care ele evoluează.

Există pregătiri lente ; există actualizări imediate, intuiții bruște. Și, ca să vorbim drept, de la un anumit moment încolo nu există decît asta. Travaliul preliminar a pregătit elementele, a făcut o selecție. Apoi se realizează dintr-odată apropierea fecundă. Este specificul oricărei sinteze să nu existe decît în momentul în care se realizează.

Există în conștiință sinteze noi pe care nu le justifică nici o pregătire sau maturație. Creația propriu-zisă tocmai asta înseamnă ; ea este instantanee ; ea implică, dacă putem spune, o actualizare bruscă a inteligenței. Spiritul este eminamente capabil să se depășească pe sine însuși și să fabrice idei superioare elementelor

care le-au pregătit. E aici un fapt și, la limită, s-ar putea zice, orice creație nu se presupune decît pe ea însăși. Dar există în multe cazuri, după cum am văzut, și un travaliu interior vag resimțit, incubația ghicită, maturația pe care o putem surprinde.

Remarcăm sinteza aceasta creatoare încă de la începutul vieții mentale. Este o aprehensiune sintetică : ea construiește ansambluri organizate, prin ea se formează percepția. Dar conștiința nu percepe decît o mică parte a organizării mentale și sentimentale și această mică parte este susținută de o arhitectură care ne scapă ; după cum o probează gîndirea fără imagini și existența memoriei.

Inspirația este așadar pregătită și utilizată de travaliul conștient și reflexiv și de obișnuința care menține și predispune. Ea se sprijină pe un sistem de automatisme care, construite de noi, se află la dispoziția noastră și pe un fond de genialitate naturală. Există naturi ingrate ; există naturi elaboratoare și fecunde care se exprimă în atitudini subite și neașteptate.

Astfel alternează pregătirea, efortul și spontaneitatea naturală ; și asta din fericire, căci, oricît de productivă ar fi munca, ea este într-adevăr condamnată să nu găsească decît ceea ce caută, în timp ce pentru a găsi ar trebui să caute altceva ; iar lucrul pe care-l caută — îl caută adeseori cu mijloace și cu metode care nu îngăduie să fie găsit. Iată ce dă atîta valoare perioadelor de întrerupere a muncii, perioade în care sfîrșește să se realizeze formarea unei deprinderi sau a unei opere.

Întreruperea permite dispariția asociațiilor stînjenitoare, a deprinderilor ineficace, a falselor manevre, a tatonărilor prost dirijate. Totuși nu ne putem mărgini la acest unic principiu. Apariția bruscă a unei soluții în conștiință, după suspendarea muncii, a fost adeseori explicată prin efectul repaosului, prin

prospețimea spiritului care s-a destins. Dar dacă această explicație se potrivește de minune cazurilor în care munca, reluată după întrerupere, progresează repede și indică efectul reparator al pauzei, sau celor în care căutarea însăși și munca dau naștere unui fel de inhibiții, ori în care, prizonieri ai unui sistem de idei, noi sîntem incapabili să găsim ceva în afara lui, ea se potrivește mult mai puțin cazurilor în care obiectul, lăsat deoparte, se înfățișează brusc în plină lumină gîndirii ocupate cu altceva. Aici nu noi revenim la problemă, ci ea revine și oferă soluția. Am văzut, prin mijlocirea altor fapte, că în multe cazuri ea a continuat să suporte o elaborare subconștientă. Maturația lentă și subconștientă depune aici mărturie în favoarea caracterului exclusiv psihologic al actualizării bruște.

Puterea creatoare este spiritul însuși. Acesta furnizează întreaga noastră gîndire. Dar unele dintre produsele sale ajung la nivelul conștiinței cu acele caractere specifice care constituie tocmai inspirația : discontinuitate, disproporție. Aspectul lor deosebit le impune și le dă aerul că vin din altă parte.

Inspirația înseamnă și revelația neașteptată a unui alt noi înșine. Eul înseamnă deprinderea cu Eul. Unitatea Eului se păstrează în mijlocul unei largi zone de pluralitate psihică prin simplitate naturală, prin efort voluntar, prin indiferență. Dar în spatele acestei aparențe familiare create de natură, de obișnuință, orgoliu și lene, există virtualitățile, complicațiile, profunzimile.

Conștiința este, cum s-a spus, Eul obișnuit orientat către acțiune, adaptarea în faza ei de început îndreptată către viața animală și socială. Ea își impune să nu perceapă decît o mică parte a individului. Tot ceea ce a căpătat numele de Eu profund îi scapă.

În împrejurări favorabile, unele dintre aceste virtualități ies la suprafață, asemenea unei revelații de sine.

Vedem, deci, făcîndu-și aici apariția noțiunile capitale care ne permit să explicăm în același timp conștientul și inconștientul.

Știm că subconștiința este în primul rînd conștiință diminuată : de pildă halo-ul, zona mai tulbure care înconjoară în orice moment punctul din care privește conștiința.

Este apoi conștiința virtuală : tot ceea ce conservăm, tot ceea ce pregătim, tot ceea ce inventăm : ceea ce Ribot numește subconștientul static și subconștientul dinamic.

Este, în fine, conștiința disociată. Personalitatea noastră este susținută și sprijinită de subpersonalități pe care le ignorăm, le neglijăm, le refulăm. Cum spuneam mai înainte, Eul nostru se conturează în mijlocul unei pluralități psihologice.

Munca și opera

Opera se dezvoltă prin acțiunea simultană ori succesivă a mecanismelor pe care le-am caracterizat.

Ea începe prin a părăsi pe drum masa variantelor posibile din care s-a ivit. Este în primul rînd renunțare și sacrificiu. Dar ceea ce a sacrificat ea nu este cu totul pierdut. Goethe ne spune că unele dintre proiectele lui anterioare, Prometeu, Tantal, Ixion, Sisif, au figurat mai tîrziu în stratul profund al piesei *Ifigenia* și că o parte din succesul piesei se datorează proiectelor acestora nedesăvîrșite.

Pe întreg parcursul *Jurnalului* său, Eugène Delacroix notează în urma lecturilor toate subiectele care-l atrag. Multe dintre aceste subiecte n-au fost tratate de el niciodată. Altele

revin în repetate rînduri și vor fi executate mai tîrziu, ba chiar executate în cîteva maniere diferite.

Opera precede uneori ideea. Artistul își caută tema. O impresie l-a tulburat ; ceva l-a izbit. I se pare că ar fi ceva de făcut ; încă nu știe ce caută.

Un poet citat de Paulhan a văzut *David* [71], gravura lui Gustave Moreau. Parcă e o măreție apropiindu-se de sfîrșit. Impresia aceasta se formulează. David este un soare în amurg.

„Curînd crepusculul va năvăli în suflet".

Poetul tatonează ; imaginile se multiplică : dar încă nu există o idee. În fine, ideea se ivește :

„Să văd binele înflorind din răul necesar
Eu n-am ca voi o-ntreagă veșnicie".

și o dată cu ea dezvoltarea, la care contribuie impresiile exterioare, viața însăși a poemului și puterea armonioasă a versurilor și a mecanismelor neobservate.

Travaliul caută și el inspirația. „Lucrez la tabloul meu de la începutul lunii ianuarie. Începe să se limpezească, dar inspirația îmi lipsește, lucrez pe dibuite. Nici o torță care să fi aruncat din prima clipă o lumină vie pe calea ce trebuie s-o urmez. Fac, desfac, o iau de la capăt, și toate acestea încă nu sînt ceea ce caut" [72].

Pare-se că dezvoltarea operei depinde în parte de forța inițială a embrionului căruia i-am studiat formarea, în parte de forța accidentală a curentelor secundare. Ideea își subordonează elementele independente. Ansamblul determină detaliul care, la rîndul lui, ac-

ționează asupra ansamblului. Cei care vor să redea cu strictețe sentimentul funciar execută un proiect nestrămutat și resping multe lucruri. Cei care integrează tot ceea ce se ivește pe parcurs modifică tema inițială, beneficiază de întîmplări. O anumită intensitate a încordării spirituale precede adeseori formula verbală. La fel, există înaintea operei o anumită intensitate, o anumită calitate a vieții psihologice care tinde să se exprime în ea. Cînd se menține, aceasta asigură unitatea operei. Flaubert ne spune : „Istoria, aventura dintr-un roman nu mă interesează ; urmăresc, atunci cînd compun un roman, să redau o coloratură, o nuanță" [73].

Cum foarte bine scrie Ribot, dezvoltarea poate să se producă de la unitate la detalii sau de la detalii la unitate ; în ambele cazuri, se stabilește legătura reciprocă a detaliilor și a ierarhiei elementelor. Există unele opere care oferă ceea ce conțin și nu sînt decît dezvoltarea unui embrion. Gîndirea înseamnă analiză. Există altele care, pornind de la un detaliu, construiesc ansamblul cerut de acest detaliu. Gîndirea înseamnă sinteză.

Cînd Wagner a scris *Olandezul zburător*, Balada Sentei, care conține în definitiv întreaga operă, i s-a înfățișat mai întîi. Cînd a scris *Lohengrin*, nu s-a aflat în prezența unei bucăți muzicale terminate, din care opera nu mai avea decît să rezulte. „Imaginea spre care convergeau razele tematice s-a născut din ea însăși în conformitate cu structura scenelor și cu dezvoltarea lor organică, iar eu am făcut-o să se ivească, în forma ei variabilă, pretutindeni unde erau necesare pentru inteligență situații principale".

Mai mult, „procedeul se perfecționa printr-o metamorfoză mereu nouă a materiei tematice, care se supunea situației". [74]

Dezvoltarea prin evoluție a lui Paulhan este în definitiv o sistematizare uniformă progresivă, un fel de marș logic. Dacă mărturia lui Poe ar putea fi primită fără rezerve, geneza *Corbului* ar corespunde acestui tip. Ideea o dată stabilită, se completează ; ea devine un centru de asociații sistematice noi. Jocul mai mult sau mai puțin liber al elementelor și influența principiului director se combină pentru a îmbogăți și dezvolta opera, deși îi conservă forma sistematică și coordonată. Găsim în cartea lui Paulhan numeroase exemple ale acestui procedeu.

Dezvoltarea prin transformare este victoria unui episod asupra ansamblului de care se lega. Un element cîștigă importanță, domină și sfîrșește prin a absorbi întîiul sistem pentru a constitui din el un altul, pe care îl va dirija. Se știe cît de ispititor este gîndul de alături și cu cîte regrete lăsăm adeseori neexploatată sau izgonim pe o poziție inferioară o temă secundară care nu cerea decît să se desfășoare [75].

Iată cum Aurul Rinului s-a transformat în Graal ; iată cum Parsifal care, în primul proiect la *Tristan*, nu era decît un trecător caritabil, a dispărut din *Tristan* pentru a se înălța la viață independentă.

În fine, deviația este un compus al acestor două procedee. În loc să cedeze una alteia, cele două orientări divergente ale ansamblului continuă să subziste alături, fără a se armoniza. Așa se face că Wotan a devenit, după Siegfried, eroul Tetralogiei.

Într-un cuvînt, se ivește o idee care corespunde tonalității generale a persoanei noastre sau care exprimă unul dintre aspectele ei. Este acceptată sau respinsă. Se menține și se dezvoltă în conformitate cu forța de adeziune pe care o declanșează și cu puterea ei de evocare ; și, de asemenea, prin travaliu reflexiv, prin critică și voință. Orice inspirație, știm, închide mai dinainte în ea un început de exe-

cuție [76]. Pe de altă parte, pentru a se dezvălui pe de-a-ntregul sie însăși, ea necesită execuția. Execuția face opera. Într-un sens, transformarea progresivă a operei și libertatea artistului se înfruntă și se conciliază. De aici multe impresii contrare de dominație și de stăpînire.

Eboșa conține trăsăturile mari ale operei. Iată osatura poemului *Ziua regilor* de Victor Hugo :

„Văpăi la miazănoapte. E Vich incendiat.
Scîntei la miazăzi. E Girone care arde.
Roșeață-n răsărit. E Lumbier în flăcări.
Fum la apus. E Teruel în cenușă".

Iat-o pe aceea a poemului *Leii :*

„Un om îmbrăcat în alb a apărut la marginea gropii
Cei patru lei s-au repezit dintr-un salt.
Și omul a spus : Pace vouă, leilor.
Apoi a ridicat mîna : leii au stat pe loc.
Acest om vine la noi în numele pădurilor.
Acest om vine la noi în numele deșertului.
Acest om vine la noi în numele munților".

Victor Hugo schițează în prealabil un schelet al poemului în devenire, stabilindu-i diviziunile esențiale, cărora le dă relief cu ajutorul unui vers ori al unui emistih bogat în imagini. Apoi amplifică. Dacă la el suprimările sînt relativ rare, adaosurile sînt frecvente. Hugo amplifică bucuros, fie pentru a rotunji o perioadă, fie pentru faptul că alte imagini îi răsar în minte. [77]

Scriind *La Liberté* sau *Nuit à Rome (Nouvelles Méditations*, XV), Lamartine își concepe opera mai întîi într-o proză rapidă și incorectă, amestecată cu versuri, cu notarea unor

anumite mișcări oratorice. La început — descrierea unui clar de lună în Coliseu :

„Italie, Italie, trezește-te — zadarnic !
Libertate, nume sfînt".

Pornind de la o asemenea schiță, el începe munca de execuție ; uneori dintr-o dată ; cel mai adesea cu multe reluări. Grammont amintește în chip foarte judicios că operele cele mai naturale și mai lesnicioase în aparență răsar de obicei dintr-un maldăr de ștersături. „Unii sînt mai bine înzestrați decît alții, au mai multă ușurință, dar la urma urmelor cei care s-au apropiat cel mai mult de perfecțiune sînt aceia care au știut cel mai bine să se corecteze" [78]. Fără îndoială, poeții nu calculează efectele, dar le simt și nu sînt mulțumiți decît atunci cînd au găsit expresia exactă a ideii. Efectele se pot produce de la sine ; dar trebuie să fie acceptate. Și studierea a numeroase manuscrise ne arată în ce măsură se retușează artistul, mulțumindu-se abia după numeroase încercări. Cînd se decide să noteze o formă provizorie, o face cu gîndul că într-o zi o să găsească ceva mai bun [79].

Opera se organizează prin cucerirea unei materii în același timp docile și rebele. Știm tot ceea ce tehnica abstractă sau concretă îi impune artistului. Surdă la dorințele lui și în același timp supusă, materia sonoră, verbală, plastică pe care el o manipulează îl solicită, îl ajută să i se împotrivească. Ideea nu se realizează decît în universul sensibil. Ideea muzicală este redactată în prelucrarea armonică sau polifonică, în dispunerea acordurilor, în orchestrație. Ideea poetică necesită cuvintele și gruparea lor. Ideea plastică se organizează în piatră, în argilă, în picătura de apă încărcată de culoare, în pasta colorată. Unele accidente în munca lui îl ajută din cînd în cînd pe

artist ; există momente fericite ale pensulei sau ale peniței. De asemenea, intenția nu-și găsește adeseori formula potrivită. „Nu stăpnești gîndirea decît atunci cînd stăpînești în întregime forma“ [80]. A găsi conturul perfect al unui sentiment sau al unei idei, a face ca fiecare sentiment să-și înceapă, să-și desfășoare și să-și termine cîntecul în conformitate cu propria sa curbură și în acord cu volumul său original, iată suprema dificultate a artei.

Dificultatea constă mereu în a menține, trecînd prin varietatea dezvoltării și prin perfecțiunea execuției, puritatea și căldura intenției inițiale. Trebuie ca munca să se întoarcă de la detalii la ansamblu și de la formule la intenții.

„Sînt mulțumit de schița asta, dar cum să păstrez, adăugînd detalii, acea impresie de ansamblu care rezultă din mașele foarte simple ? Majoritatea pictorilor, și așa procedam și eu pe vremuri, încep cu detaliile și dau efectul în final.

Oricare ar fi amărăciunea pe care o simți văzînd cum impresia de simplitate a unei frumoase schițe se pierde pe măsură ce-i adaugi detalii, rămîne mult mai mult din această impresie decît ai fi reușit să obții dacă ai fi procedat în mod invers“ [81].

Whistler spunea : „Un tablou este terminat atunci cînd orice urmă a mijloacelor folosite pentru a obține rezultatul a dispărut“. Iar Goethe : „Das Work eines grossen Künstlers ist in jedem Zustand fertig“.

NOTE

1 Th. Gautier (*Journal des Goncourt*, I, p. 185) : „Nu creăm decît în repaos și ca într-un fel de somn al activității morale... cei care imaginează nu trebuie să trăiască... persoanele care se cheltuie prea mult în focul pasiunii sau în agitația unei vieți energice nu vor zămisli opere și își vor epuiza viața trăind“.

2 Vezi Dessoir, *Aesthetik*.

3 Eugène Delacroix, II, p. 73.

4 Müller-Freienfels, II, p. 37.

5 „Doar cîțiva naturaliști induși în eroare au putut să reclame (și nu multă vreme) o artă obiectivă, prin mijlocirea unui artificiu pueril care consta în a suprima geneza și a nu aprecia decît rezultatul“. Ramon Fernandez, *Messages*, p. 84.

6 Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, p. 150.

7 Hebbel, X, p. 173. Cf. Alain, *Système des beaux-arts*.

8 „Cînd a sosit amurgul, iar eu am pus cartea alături și m-am apropiat de geamurile întunecate, compoziția, la care nu mă gîndisem cîtuși de puțin, mi-a răsărit pe neașteptate în față, gata terminată și parcă vie în forma și în culoarea ei. Transportat de entuziasm, am luat în grabă un cărbune și, în pofida întunericului, am așternut totul pe carton“. L. Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, p. 165. Anumite elemente ale operei țîșnesc cu repeziciune, adeseori în urma unei sugestii exterioare. Iată cum se face că Leonardo da Vinci vedea în petele de pe ziduri, în cenușa din cămin, în nori și în pîraie multe

lucruri. Am putea să-l cităm, de asemenea, pe Puvis de Chavannes. Cadrul din *Ludus pro patria* i s-a înfățișat de la fereastra unui vagon de cale ferată : „Viziunea fusese pentru mine atît de intensă, încît mi se părea că o cercetare la fața locului ar fi diminuat senzația, iar eu aş fi riscat să nu regăsesc din ea, mai tîrziu, decît o imagine micşorată, confuză şi fără viață". „Iată pădurea de la Sorbona", a exclamat el, arătînd o creangă de brad. Vezi René Jean, *Puvis de Chavannes*.

9 Burty, *Maîtres et petits maîtres*, p. 145.

10 Séailles, p. 134.

11 Ingres, pp. 124—125 : „La construirea unei figuri, nu procedați pe bucăți. Conduceți totul în același timp ; desenați ansamblul".

12 Lalo, *Esthétique*, p. 29.

13 Am întîlnit o dată acest cuvînt sub pana lui Flaubert. Este vorba despre *Bouvard şi Pécuchet*. „Şi apoi, cum sper să scuip afară veninul care mă înăbuşă, adică să exprim cîteva adevăruri, sper ca prin acest mijloc să mă purghez şi să devin apoi mai olimpian, calitate care-mi lipseşte cu desăvîrşire". *Correspondance*, IV, p. 137.

14 Croce, *Breviar de estetică*, Ed. Ştiințifică, Buc., 1971, p. 163.

15 Am putea găsi numeroase exemple la Wagner, *Ma vie*, I, pp. 34, 175, 181, 271 ; II, p. 4.

16 Cf. Tagore, *Souvenirs*, p. 199.

17 *Correspondance*, III, p 80.

18 Ibid., II, p. 293.

19 Ibid., II, p. 295.

20 Blondel, *La conscience morbide*, pp. 174, 227, 269.

21 Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken*, Berlin, 1927.

22 R. Dreyfus, *Revue de France*, 15 dec. 1925, p. 661.

23 Paterne Berrichon, *Arthur Rimbaud*, p. 252.

24 Crépet, *Baudelaire*, p. 187.

25 Fromentin, p. 311.

26 Vezi E. Delacroix, III, p. 298.

27 Flaubert, *Correspondance*, II, p. 330. — „Tocmai pentru motivul că era în mod imperios atras către formele suple şi grațioase, către contururile delicate şi moi a avut Praxitele drept material de predilecție marmura de Paros, cu auriul ei transparent şi cu blînda ei căldură care conferă

lumină şi viață celor mai furtive trăsături delicate ale modelului". Lechat, *La sculpture grecque*, p. 118.

28 *Journal de Psychologie*, 1926, p. 304.

29 E. Delacroix, II, p. 48.

30 Hegel, *Prelegeri de estetică*, I, p. 288.

31 *Revue de Paris*, ian. 1921.

32 Paul Valéry, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, Ed. Meridiane, 1969, p. 79.

33 Doctrina exaltării este, bineînțeles, mai veche decît romantismul. Shakespeare numea poezia „un delir formidabil", iar Drayton „o nebunie formidabilă, o furie strălucitoare". Şi mulți alții înaintea lor, fără a-l uita pe Platon.

34 *The Philosophy of Composition. Works*, VI, p. 36.

35 Lauvrière, p. 392.

36 Este expresia chimistului Kekule *(Berichte der deutschen chemischen Gesellschaft*, 1890, XXIII, p. 1306) : „Să învățăm să visăm, domnilor. După care poate că vom afla adevărul... dar să ne ferim să publicăm visele noastre înainte de a le fi supus controlului rațiunii foarte treze".

37 Vezi de pildă *Cantiques spirituels de l'Amour divin* de P. Surin ; sau versurile „guyoniene" ale lui Fénelon.

38 „Ea cîntă un cîntec tainic / Pe care nu-l ştie nici inima". Este vorba despre iubire. *Cantiques spirituels*, vezi Brémond, I, p. 212.

39 *Lettres à Mathilde Wesendonk*, II, p. 40 : „Trebuie să existe un simț interior, nedefinit, care nu acționează niciodată atît de clar ca în momentele cînd celelalte simțuri, întoarse în afară, nu fac decît să viseze. Cînd nu mai văd sau nu mai aud limpede, simțul acesta acționează mai mult ca niciodată şi se manifestă în funcția sa ca o pace productivă".

40 Iată ce spune Paul Heyse : „Orice invenție artistică se activează într-o stare de excitație inconştientă, foarte apropiată de starea de vis propriu-zisă".

41 Cf. Hebbel : „Sonderbar ist es, dass ich in einer solchen Stimmung immer Melodien höre ; so diesmal vorzüglich die Stelle : Pitus, du sichst Wie meine Tochter trauert". Müller-Freienfels, II, p. 148. („Ciudat este că în asemenea stări aud melodii ; de astă dată mai cu seamă una : Titus, tu vezi cît de tristă e fata mea").

42 *Correspondance de Schiller avec Körner*, 25 mai 1792.

43 *Correspondance de Schiller et de Goethe*, 18 martie 1796.

44 Otto Ludwig, *Journal*, martie 1840 (*Nachlass*, I, p. 45).

45 *Entretien*, p. 62.

46 Cf. Flaubert, *Correspondance*, III, p. 195 : „Mă dedau în liniștea camerei de lucru la răcnete atît de puternice și la o asemenea pantomimă, încît ajung să semăn cu Du Bartas care, pentru a descrie un cal, se așeza în patru labe, galopa, necheza și azvîrlea din picioare. Trebuie să fi fost frumos ! Și ca să ajungă la ce versuri, Dumnezeule !"

47 Vezi Aynard, *Coleridge*, p. 148. Havelock Ellis contestă exactitatea acestei relatări (*The World of Dreams*, p. 269).

48 Cf. Stevenson, *A Chapter on Dreams*.

49 Müller-Freienfels, II, p. 155.

50 Ibid. Vom găsi în aceeași pagină cîteva relatări de aceeași natură. Citesc în *Souvenirs* de Tagore : „Am văzut în vis drumuri de piatră ducînd la un templu și, pe aceste drumuri, sînge, sîngele unui sacrificat. Cînd m-am trezit, povestirea era scrisă".

51 *Ma vie*, III, p. 83.

52 Chabaneix, *Essai sur le subconscient dans les oeuvres de l'esprit*, 1897. Vezi Newbold, *Cases of Dream Reasoning (Psych. Rev.*, III, 1896). Iată o observație comunicată de colegul meu, d-l Pernot : „Lucrez în prezent la problema lui ἵνα din Evanghelii. M-am ocupat un pic de ea duminică. Ieri, luni, mi-am petrecut ziua la Paris ; m-am culcat la ora unsprezece și jumătate cu spiritul pe de-antregul calm, și am adormit de îndată, așa cum îmi este obiceiul. Somn calm, cîteva vise foarte vagi, care nu mai știu la ce se refereau. Fiica mea a intrat în cameră pe la șapte și jumătate, ca să-mi spună că pleacă la Paris. Am adormit de îndată la loc și, trezindu-mă, la opt și jumătate, primul meu gînd a fost : «ἀλλ' ἵνα πληρωθῶσιν αἱ γραφαί, să se împlinească Scripturile, nu ; «ci pentru a se împlini Scripturile». Interpretarea aceasta n-are nimic surprinzător. Ea se potrivește cu ideea muncii mele. Interesant că nu reflectasem niciodată asupra acestui sens al lui ἵνα în pasajul cu pricina. Am tradus în *Pages choisies des Evangiles* : «Ci

ca să se împlinească Scripturile», care este traducerea curentă, încercînd însă sentimentul că există aici o topică aparte."

53 *Victor Hugo à Hauteville House* : „Se culcă într-un pat foarte scund și ia adeseori de pe jos foi de hîrtie pe care notează repede în întuneric atunci cînd creierul lui, obișnuit să lucreze mereu, trece în cursul trezirilor nocturne la starea de conștiență". Berret, *Légende des Siècles*, Introducere, p. XXXIII.

54 Delacroix, *La Religion et la Foi*, p. 306.

55 Vezi, de exemplu, citatele din Grillparzer și din Richard Dehmel în Müller-Freienfels, II, p. 147. Vigny scrie : „Bucuria inspirației, delir care depășește cu mult delirul fizic corespunzător care ne îmbată în brațele unei femei. Voluptatea sufletului este mai îndelungată... Extazul moral este superior extazului fizic". *Journal d'un poète*, p. 42 ; vezi Binet, *Année Psychologique*, I, p. 68.

56 Werke, *Taschennausgabe*, X, aforismul 800 ; vezi și Ch. Maurras descriind starea lirică : „O efuziune de beție... o credință obscură... o posedare... o obsesie... o masă puternică de sonorități, venind de mult mai de departe decît propria ființă". (*La musique intérieure*).

57 Müller-Freienfels, II, p. 148. Descoperim fapte asemănătoare de difuziune în toate categoriile de inspirație. Fotismele, de exemplu, însoțesc adeseori senzația de aflux dinamogen care se întîlnește în glosolalie ; vezi Lombard, *Glossolalie*, p. 113.

58 Tipul de muncă predominant la un subiect poate, de altfel, să se schimbe cu vîrsta. Vezi Maine de Biran, *Pensées*, p. 153. El observă că gîndirea nu i se mai fixează ca altădată asupra unui singur obiect de meditație, pentru a-l aprofunda. „Nu mă mai preocupă succesiunea de idei ; tot lăsîndu-mă în voia diversiunilor din afară, reflecția, care constă în a lega ideile între ele pentru atingerea unui anumit țel intelectual, a devenit neplăcută și aproape imposibilă. Gîndirea mea din ajun nu se mai leagă cu gîndirea mea de a doua zi, nici măcar gîndirea din răstimpul unei ore cu aceea din ora următoare. Trebuie să mă simt susținut de mai multe subiecte ale unor lecturi interesante pentru a putea trece de la unul la altul. Aștept momentul în care mintea mea se înfierbîntă și se excită singură pentru a se supune unui fel de inspirație sau de vervă spontană, și spiritul meu,

pe care voința nu-l mai respinge, funcționează doar în salturi". Binet, *La création littéraire* (*Année Psychologique*, X), semnalează două tipuri de literați : inspiratul cu momente de criză în activitate (ex. Alphonse Daudet), ordonatul laborios (Hervieu). În *Idées modernes sur les enfants*, el distinge metoda reflecției și metoda inspirației. Ultima se subîmparte în două forme : 1) forma dramatică (Poincaré) : perioadă de travaliu voluntar ; destindere ; iluminare ; nouă perioadă de travaliu voluntar ; 2) forma năvalnică (F. de Curel) : începînd de la un anumit moment, travaliul voluntar este însoțit de colaborarea inconștientului ; piesa se alcătuiește singură în fața artistului.

59 Alphonse de Chateaubriand (Lefèvre, *Une heure avec*).

60 Longfellow, *Life of H. W. Longfellow*, Boston, 1886, I, p. 339.

61 *Souvenirs*, p. 370.

62 *Histoire de ma vie*, IV, p. 144.

63 Dugas, *La mémoire et l'oubli*, p. 50 și urm.

64 Inspirația este o judecată de analogie. Revenind în spirit, multe teme cunoscute capătă dintr-odată o strălucire neobișnuită. Inspirația e adesea înșelătoare. Cum bine arată Pailleron : „Avem mai întîi o impresie, o imagine care ne trece prin minte și care este cu totul nedefinită. Dacă așternem pe hîrtie ceea ce simțim în momentul acela — cu condiția ca lucrul să fie posibil —, greu putem indica farmecul rezultatului. Ca atunci cînd descoperim în vis o idee profundă : o notăm la trezire și, recitind-o, ne dăm seama că e banală sau ternă".

65 G. Eliot afirmă că în cele mai bune opere ale ei există „altcineva decît ea însăși", care o acaparează și o face să simtă că „propria-i personalitate nu este decît un simplu instrument cu ajutorul căruia acționează spiritul". Asemenea mărturii sînt foarte numeroase.

66 *La Religion et la Foi*, p. 356.

67 Vezi Müller-Freienfels, II, p. 143.

68 *A travers chants*, p. 325.

69 Poincaré, *L'invention mathématique*, p. 182 : „Adeseori, cînd te preocupă o problemă dificilă, nu faci

nimic bun cînd te apuci prima dată de lucru ; iei apoi o pauză mai mult sau mai puțin lungă și te așezi din nou la masă ; trece prima jumătate de oră și continui să nu găsești nimic ; pe urmă, brusc, ideea decisivă se ivește în minte. S-ar putea spune că munca ta conștientă a fost mai fructuoasă pentru că a fost întreruptă ; și că pauza i-a redat minții forța și prospețimea. Dar e mai probabil că repaosul acesta a fost umplut de un travaliu inconștient și că rezultatul acestui travaliu s-a revelat geometrului... Travaliul acesta joacă cel mult un rol de declanșator".

70 Alphonse de Chateaubriand (Lefèvre, *Une heure avec*, p. 80) ne spune : „*La Brière* s-a înfățișat prima oară spiritului meu sub forma unei mari acvaforte în mișcare, compusă dintr-o serie de episoade concurînd toate la un efect general de nocturnă ; un om negru, în centru, înălțîndu-se deasupra unor liziere de apă și de foc. Punctul de pornire a ceea ce pregătesc acum se află în imaginea marilor aripi albastre ale unui fluture, așa cum le puteți admira în vitrinele Muzeului, degajîndu-se pe un fond de vechi licheni argintii".

71 Paulhan, p. 48.

72 E. Delacroix, *Journal*, p. 75.

73 *Journal des Goncourt*, p. 366.

74 *Communication à mes amis*, traducere de Prudhomme, VI, p. 146.

75 Cele două procedee ale lui Paulhan, dezvoltarea prin evoluție și dezvoltarea prin transformare, sînt bine ilustrate de această frază a lui Musset (vezi Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, IV, p. 252) : „Cînd Scribe începe o piesă, știe întotdeauna de unde pornește, pe unde trece și unde ajunge. De aici, fără îndoială, meritul liniei drepte... dar și o lipsă de suplețe și de neprevăzut... E prea logic, nu-și pierde niciodată cumpătul. Mie, dimpotrivă, mi se întîmplă să schimb brusc drumul, să-mi dau peste cap propriul plan... Plecasem spre Madrid și ajung la Constantinopole".

76 E. Delacroix, *Journal*, III, p. 223 : „În care artă execuția nu urmează strîns invenția ? În pictură, în desen, în poezie, forma se confundă cu concepția".

77 Glachant, I, p. 10.

[78] Grammont, p. 457. Vezi analiza strînsă a unui anumit număr de modificări și a rațiunii lor, p. 152

[79] Grammont, p. 451.

[80] Schumann, *Revue Musicale*, 1925, p. 141.

[81] E. Delacroix, *Journal*, I, p. 276. Cf. I, pp. 278, 280.

PARTEA A DOUA

Capitolul I
ELEMENTELE PRINCIPALE ALE MUZICII

Simbolismul muzical

Depășind cu mult domeniul limbajului, arta a creat cu ajutorul scării sunetelor muzicale o întreagă lume sonoră. Această lume se află în slujba sentimentului eliberat : ea nu vrea să datoreze nimic sentimentelor comune.

Această lume este o lume autonomă care nu vrea să datoreze nimic cîmpului auditiv comun. Și totuși ea are forța limbajului și forța zgomotului. Confuz, nelămurit, anarhic, sărac, dar puternic este zgomotul lumii, sau zgomotul emoției, voce și gest. Ordonat, distinct și bogat, dar de la sine lipsit de putere, puternic doar prin subterfugiul semnificației este sunetul vorbirii. Distinctă, ordonată, bogată și puternică prin ea însăși este lumea sunetelor muzicale.

În același timp arta a construit sonoritatea lăuntrică, adică o nouă dimensiune a vieții afective. Muzica muzicalizează sentimentul. Nu putem accepta o singură clipă ca ea să exprime sentimentele gata constituite ale vieții comune. O asemenea ipoteză este exclusă prin simpla considerare a lumii sonore și a formelor muzicale. Muzica se îndepărtează și se eliberează de afectivitatea comună. Prin ea sentimentul realizează paradoxul de a scăpa de greutatea realității sale, fără a ieși din sfera afectivă. Sentimentul frînge dominația oarbă a realității care l-ar împiedica să se contemple

și să se exprime estetic. Am arătat mai sus cît de superficiale sînt teoriile care raportează expresia estetică la simpla explozie a vitalității, la excesul de energie, la derivare. Între sentimentul direct și expresia lui estetică se interpun ecrane invizibile. Pentru a atinge expresia muzicală, sentimentul trebuie să suporte un întreg travaliu, pe care va fi nevoie să-l analizăm.

Muzica realizează o ființă afectivă nouă. Ea nu se mulțumește cu sentimentele obișnuite, care n-ar putea să intre în formele ei. Ea le rafinează, le schematizează, le abstractizează ; le generalizează. Ea atinge marile ritmuri și marile unduiri ale absolutului afectiv. Iată cu ce preț poate sentimentul să se strecoare în formele muzicale, iar lumea sonoră să devină un mijloc de expresie. Sunetul este ecou al sufletului. Materia sonoră, subtilă și eliberată de greutatea plastică și de inteligibilitatea verbală, supusă măsurii, dinamismului intensității, variației calitative a înălțimii și a timbrului, legii unei logici care urmărește doar construirea unei forme, o asemenea materie sonoră este gata pregătită să suporte figurarea calităților, jocul schemelor afective, arhitectura sufletului. Astfel se constituie entități muzicale a căror structură nu este decît urma și conturul unei fluidități afective, subiacente emotivității cotidiene ; dinamism intern care se creează prin însăși aspirația lui către materia sonoră — aceasta nu este în definitiv decît propria lui schemă — și care se construiește în contact cu ea și prin acțiunea ei, construind-o în același timp ca pe simbolul și mijlocul lui de expresie.

Arta muzicală se află între aceste două nebuloase. Ea este punctul de întîlnire a două entități. Una vine din străfundul sufletului, din zonele cele mai spirituale și mai inefabile. Cealaltă urcă din învelișurile materiale ale sensibilității, din timp, din cantitate, din variația calitativă. Printr-un dublu efort de abstragere,

ele ajung să se detașeze și să se întîlnească în zona intelectuală a ordinei, unde suportă, și una, și cealaltă, travaliul unui act mental fără de care n-ar putea exista.

Prin această dublă elaborare a lumii sonore și a lumii afective se construiește, cu plenitudinea lui de semn și de semnificant, simbolul muzical, căruia îi vom studia aspectele și îi vom analiza formarea.

Muzica pură și muzica dependentă

Muzica pură este foarte nouă ; ea înflorește cu Haydn, Mozart, Beethoven. În Antichitate și în Evul mediu, muzica pură nu este decît un reflex al muzicii vocale, sau chiar o reproducere a operelor concepute pentru voce. Abia în secolul al XVII-lea începe ea să se desprindă de dans și de poezie. În prima jumătate a secolului al XVIII-lea predomină formulele de dans și de ritm care imită fuga, ritm provenit din polifonia vocală, iar monodia instrumentală poartă pe de-a-ntregul amprenta ariei de operă și a cîntecului bisericesc.

După spusele unora, viața ei ar fi fost foarte scurtă ; cel puțin pentru aceia care l-au considerat pe Beethoven drept ultimul reprezentant al muzicii pure și care l-au prezentat astfel întinzînd brațele într-un gest de dorință spre poezie și spre mimică.

Libera dezvoltare a formelor muzicale pure a întîlnit multă vreme un obstacol redutabil în aservirea muzicii față de cuvînt și de dans, care îi impun valorile lor temporale.

Cu obișnuita lui profunzime, Herder văzuse bine cît de greu trebuia să-i fi fost muzicii pure să se separe de spectacol, de dans, de mimică. Esența ei, spunea Herder, este reculegerea. Ascultătorul recules nu dorește să știe cine cîntă : sunetele coboară din cer, cîntă în inima lui sau, și mai bine, inima însăși cîntă și joacă.

Muzica este forța lăuntrică a naturii, mișcarea, activitatea.

Trebuie, într-adevăr, să facem distincție între două feluri de muzică : muzica liberă sau muzica pură și muzica dependentă, muzica asociată. Într-o anumită epocă a istoriei sale și la anumite civilizații, muzica se eliberează și își realizează esența pură ; ea se degajează din complexul estetic în care fusese angajată : la origine, se știe, acest complex este mimodrama cîntată, hora cu refrene, dansul cu strigăte și șoc de arme, sau de ciomege, sau de instrumente de percuție, gonguri, tamburine etc. În toate epocile istoriei sale, elementul exclusiv muzical pe care orice muzică îl conține de drept a fost întotdeauna independent de complexul în care se afla angajat. Astăzi noi facem distincție între muzica instrumentală și drama muzicală, sau operă. În vremurile cele mai vechi era întotdeauna posibil să se facă distincție între jocul rudimentar al sunetelor, contemplat pentru el însuși, și amestecul confuz de dans, de limbaj, de muncă și de acțiune muzicală în care el se afla angajat.

Cînd vorbim de muzică pură, nu vrem să spunem, bineînțeles, că ea nu conține nici un element comun cu alte forme de artă. În inima muzicii se află ritmul, care, sub diverse aparențe, guvernează toate artele. Această prezență necesară a provocat eroarea acelora care susțin că muzica depinde de dans. Sigur, există în muzică un element comun cu dansul și Wagner avea dreptate să spună : „O melodie este o voce care dansează". Dar din faptul că toate artele țin de timp și de procedeul fundamental prin care conștiința psihologică construiește timpul, nu urmează că sîntem îndreptățiți să afirmăm că una nu este decît eflorescența celeilalte.

Toate laolaltă se cufundă în izvorul acesta comun ; și fiecare îi captează și îi dirijează altfel cursul ; și fiecare dintre ele, pentru a se

constitui, își pune la lucru originalitatea, resursele și elementele proprii.

Sofismele asupra originilor

Se știe cît sînt de obscure problemele privind originea și cît le este de prielnică iluziilor dogmatice această umbră îndepărtată. Una dintre cele mai stăruitoare este iluzia de a vrea ca forme de artă foarte diferite să-și aibă originea într-o sursă unică ; chiar dacă o cercetare mai conștiincioasă îți îngăduie să remarci o agitație, o supraabundență de forme care merg simplificîndu-se și diversificîndu-se simultan, prin eliminare, prin asimilare, prin dezvoltare. O alta este aceea de a lua unul dintre elementele unui amestec complex drept ansamblul întreg. O alta, aceea de a transforma în serie cronologică o ierarhie a complexității, de a substitui istoriei necunoscute o istorie abstractă și niște etape ipotetice. Critica noțiunilor servește tocmai pentru a le diferenția. Ea avertizează împotriva iluziei cu privire la simplitatea originară ; denunță sofismele pe baza cărora se înalță aceste construcții amăgitoare ; ne permite să facem distincție între două mari moduri de existență, între două mari forme ale muzicii, sau mai degrabă între două tendințe, care se interpătrund în toate formele de muzică. Pe de-o parte puterea proprie muzicii, jocul de sunete care închide în sine orice realitate muzicală ; aici transpare eboșa muzicii formale și a structurii formelor. Pe de altă parte muzica asociată, muzica dependentă, muzica în calitate de acompaniament sau de element al dansului, al cuvîntului, al plasticii, al acțiunii dramatice.

Construirea lumii sonore

Lumea auzului înglobează sunetele, vocabulele (vocale şi consoane) şi zgomotele: trei grupuri de fenomene care nu se deosebesc, de altfel, decît prin caracterul predominant al unuia dintre cele cinci atribute prezente în cazul tuturor: înălţime, claritate, intensitate, durată, volum.

Jaensch presupune că perceperea zgomotului este străveche şi că aceea a sunetelor muzicale este rezultatul unei evoluţii lente [2]. Perceperea vocalică ar fi servit ca intermediar. Afirmaţie uşor brutală, care desfăşoară poate în timp un proces senzorial şi mental pe bază de interes şi de orientare a atenţiei. În lumea nedefinită a zgomotului, selecţionarea undelor uniforme triază sunetele [3].

Muzica dintîi a fost o muzică a zgomotului? Zgomot al dansului însoţit de zgomotul mîinilor libere care se izbesc de zăngănitul armelor, de strigătele spectatorilor?

Primele instrumente muzicale au fost instrumente de zgomot: pleznitori, ciomege etc...? Muzica primitivă nu este decît zgomot stilizat? Sînt întrebări cărora etnografia singură nu le poate răspunde.

Probabil că muzicianul primitiv, ca şi copilul, se împacă bucuros cu acele simple variaţii de intensitate pe care ritmul le provoacă în lumea zgomotului: fără a trebui să admitem, pe deasupra, odată cu Wallaschek, că ritmul este suficient pentru a introduce diferenţele de înălţime.

Muzica zgomotului nu-l mai încîntă pe muzician sau pe poet? Debussy scria: „Nu ascultăm, în jurul nostru, miile de zgomote ale naturii; nu sîntem destul de atenţi la această muzică atît de variată pe care ea ne-o oferă din abundenţă“ [4].

Maurice Guerin scria:

„O! ce frumoase sînt aceste zgomote ale naturii, aceste zgomote răspîndite în melodii...
Aceste zgomote ale apelor, ale vînturilor, ale pădurii, ale munţilor şi văilor...
Merg întotdeauna ascultîndu-le. Cînd mă vedeţi visător, înseamnă că mă gîndesc la aceste armonii“ [5].

Ştim că primele impresii muzicale ale lui Grétry au fost provocate de o oală de tuci care fierbea pe foc; el avea patru ani şi dansa după cîntecul vasului. Mai tîrziu, la ţară, l-a fermecat murmurul unui izvor. Găsesc la Saint-Saëns a mărturie la fel de precisă:

„Întorcîndu-mă de la doică, m-am apucat să ascult toate zgomotele, toate sunetele, făcînd să scîrţîie uşile, aşezîndu-mă în faţa pendulelor pentru a le asculta cum sună. Marea mea plăcere era simfonia ceainicului, un ceainic enorm pe care-l instalau în fiecare dimineaţă în faţa focului din salon. Aşezîndu-mă lîngă el pe un taburet, aşteptam cu o curiozitate pătimaşă primele lui murmure, crescendo-ul lui lent şi plin de surprize şi apariţia unui oboi microscopic care se ridica puţin cîte puţin pînă cînd clocotul apei îl făcea să tacă“ [6].

Stendhal şi-a datorat primele impresii muzicale zgomotului unei pompe din piaţa Grenette, ca şi clopotelor de la Saint-André.

În toate situaţiile de acest fel este vorba într-adevăr de zgomot? Anumite zgomote ritmate, vibraţiile joagărului, huruitul batozelor, mişcarea trenului, excelează în declanşarea muzicii interioare. În zgomotul valurilor, Jean d'Udine auzea muzici clare de fanfară [7].

Ni se spune despre Lully că într-o zi se plimba călare; ritmul paşilor calului a trezit în el ideea unei melodii pentru vioară.

Se povesteşte despre Beethoven că galopul unui cal l-a făcut să improvizeze motivul uneia dintre sonatele sale: „La el orice zgomot, orice mişcare devenea muzică şi ritm“ [8]. Se ştie că

Schumann, bolnav, era silit să transforme orice zgomot în sunete muzicale [9].

Muzica naturii este miriafonă, iar muzica noastră, redusă la cele douăsprezece trepte ale gamei sale cromatice, multiplicate cu cel mult şapte sau opt octave, n-o poate urma în formidabila complexitate a cîntecelor ei ; dar cu orice prilej se insinuează acolo ; ţişneşte de-acolo cu orice prilej ; uneori revine acolo. Se ştie că unii moderni, cu o particulară exagerare dogmatică, vor s-o aducă înapoi la muzica naturii.

Aceasta ar fi, după unii teoreticieni, sursa emoţiei muzicale. Dacă-l înţeleg bine pe Urbain [10], zgomotele din afară ar trezi sentimente. „Ascultătorul atent trăieşte lumea sonoră care pătrunde înlăuntrul lui. El încearcă toate emoţiile aşteptării, ale surprizei, ale anxietăţii. Cunoaşte iubirea şi ura, bucuria şi durerea, groaza şi extazul, dezgustul şi încîntarea".

Dar zgomotele din afară au aceeaşi calitate ca şi sunetele unei mişcări muzicale : se înalţă sau coboară, intensitatea lor creşte sau descreşte ; ele se curmă brusc sau se prelungesc ; diferă ca timbru şi ca ritm ; sînt aspre sau blînde.

Că e vorba de muzică sau nu, organismul se supune fluctuaţiilor mişcării sonore ; asociaţiile de idei fac restul.

În afara sentimentelor, nu există decît succesiunea sunetelor, cinematica sonoră. Dar această cinematică ne pune nervii la unison şi ne dă impresia unei vieţi deosebit de active şi de seducătoare.

Nu prea cred în acest realism extrem. În viaţa curentă reacţionăm la caracterul muzical al zgomotului, sau la semnificaţia lui utilitaristă ? În viaţa estetică reacţionăm la zgomotul muzicii, sau la caracterele ei muzicale ?

Imitaţia muzicală a zgomotului. Muzica descriptivă

Muzicianul are în vedere mai cu seamă emoţia ; el este prea muzician pentru a fi realist. S-a spus pe bună dreptate despre Debussy că suprimă peisajul pe măsură ce se plimbă prin el, sau că-l contemplă „pentru a nu îngădui să se filtreze din el decît ecoul sensibil, imaginea sunătoare, cîntecul căruia orice moment al naturii îi dă naştere într-o sensibilitate înflăcărată şi vie... El preschimbă natura în armonii, în emoţii sonore." În muzică mai mult decît pretutindeni aiurea, peisajul este un sentiment. George Sand ne spune despre Chopin că „geniul lui era plin de misterioase armonii ale naturii, traduse în gîndirea lui muzicală prin echivalente sublime şi nu printr-o repetare servilă a sunetelor exterioare."

În insula Majorca, într-o zi cînd o aştepta pe George Sand şi pe copiii ei surprinşi afară de o furtună violentă, el a improvizat un preludiu : „Se vedea înecat într-un lac ; picături grele şi îngheţate de apă îi cădeau ritmic pe piept şi, cînd l-am pus să asculte zgomotul picăturilor de apă care într-adevăr cădeau ritmic pe acoperiş, a negat că le-ar fi auzit... Compoziţia din seara aceea era plină de picăturile de ploaie care răsunau pe ţiglele sonore ale Mînăstirii, dar ele se traduseseră în imaginaţia şi în cîntecul lui Chopin prin lacrimi căzînd din cer peste inima lui" [11].

Cîntecul păsărilor

Imitaţia în cazul acesta aduce foloase ; e un procedeu al vînătorilor ; sînt imitate strigătele de chemare. Ea are, de asemenea, un caracter magic : prin cîntecul unor animale se invocă ploaia sau căldura ; şi, în sfîrşit, un caracter de joc.

Vocea păsărilor nu este muzică decît pentru urechea muzicală. Este ea muzică pentru păsări ? Pasărea este incapabilă să transpună ; ea este înlănţuită la înălţimea absolută a sunetelor. Pasărea este incapabilă să-şi unească motivele în forme melodice ; ea este incapabilă să construiască o frază muzicală [12].

Imitarea muzicală a cîntecului păsărilor înseamnă, ca şi imitarea zgomotelor naturii, o interpretare şi o stilizare [13].

Muzica şi vocea

„Vorbirea este un zgomot în care se află închis cîntecul." După Grétry, pe care tocmai l-am citat, muzica este imitaţia sentimentului incorporat în vorbire. Ea imită sentimentul urmînd inflexiunile limbajului, mişcarea şi ritmul discursului. Îi este de ajuns să amplifice forţa, intensitatea acestuia, să introducă un anumit surplus de patetic. Cîntecul nu este decît exaltarea vorbirii. Muzica instrumentală, pe care Grétry o considerase mai întîi doar ca pe o formă inferioară şi prost determinată a invenţiei muzicale, i s-a părut în fine, sub influenţa simfoniilor lui Haydn, o muzică vocală care se ignorează. Ea aşteaptă cuvinte. Compozitorul de simfonii se inspiră dintr-un poem virtual sau latent, pe care trebuie să-l degajeze şi să-l facă explicit pentru a da operei muzicale întreaga ei strălucire, întregul ei accent [14].

Recunoaştem aici o teză îndrăgită în secolul al XVIII-lea : raportarea declamaţiei muzicale la declamaţia tragică. Recunoaştem aici o teză încă şi mai amplă, pe care o susţinuse Condillac şi pe care urma să o reia Spencer : cuvîntul n-ar face decît să prelungească limbajul de acţiune. Vocea se ridică şi coboară la intervale extrem de sensibile „pentru a ţine locul mişcărilor violente ale corpului". Muzica nu face decît să continue vorbirea [15].

Spencer porneşte de la acest important principiu : „senzaţiile plăcute şi neplăcute, emoţiile plăcute şi neplăcute sînt toate dinamogene proporţional cu intensitatea lor, au trăsătura comună de a fi stimuli ai sistemului muscular. Orice excitaţie mentală se transformă în excitaţie musculară şi amîndouă păstrează între ele o legătură mai mult sau mai puţin constantă."

Aşadar muşchii vorbirii sînt afectaţi de sentimente, întrucît fenomenele vocale fac parte din expresia emoţiilor. Variaţiile vocii sînt efectele variaţiei sentimentelor. De unde puterea expresivă a vocii. La origine, orice muzică este vocală.

Fiecare dintre inflexiunile vocii, care constituie efectul fiziologic al suferinţei sau al plăcerii, este în muzica vocală dusă de-a dreptul la cea mai înaltă treaptă a sa. „Fie că este vorba de strălucire, de timbru, de ton, de intervale sau de viteza relativă a variaţiilor, cîntecul foloseşte şi exagerează semnele limbajului natural al pasiunii ; el constă într-o combinare sistematică a particularităţilor vocii, care sînt efectul fiziologic al plăcerii sau al durerii extreme [16]. Sau chiar : „Muzica vocală şi, drept consecinţă, orice muzică este o idealizare a limbajului natural al pasiunii. Trăsăturile distinctive ale cîntecului sînt, foarte simplu, acelea ale limbajului pasiunii, dar exagerate şi sistematizate" [17].

Ştim că Spencer se străduieşte să-şi fundamenteze teza pînă la detaliu : intensitatea emoţiei şi intensitatea sunetului, intensitatea emoţiei şi timbrul, variaţiile de înălţime şi ritmul, atîtea paralelisme pe care le invocă plin de vigoare.

Pe lîngă această dovadă psiho-fiziologică, el face apel la istorie. Cîntecele primitive au un caracter monoton ; ele ţin de vorbire. Pornind de la exemplul pe care ni-l furnizează triburile sălbatice astăzi, putem conchide că, în vremurile preistorice, muzica vocală era, cu

puţină exagerare, limbajul însuşi al pasiunii. Ea s-a desprins treptat şi fără bruscheţe de limbajul emoţiei. Cea mai veche muzică vocală menţionată se deosebeşte de acesta mult mai puţin decît muzica de astăzi. Putem vedea şi astăzi recitativul provenind firesc din modulaţiile vocii emoţionate. Astfel se explică puterea de expresie a muzicii. Altfel cum s-o explicăm ? Combinaţiile sunetelor n-au o semnificaţie intrinsecă, independentă de structura omului [18].

Wallaschek a contestat cu promptitudine, din punctul de vedere al etnografiei muzicale, teza lui Spencer.

Muzica nu a luat naştere din limbaj, întrucît la sălbatici ea este adeseori acompaniată de sunete fără sens, care folosesc doar pentru a uşura vocalizarea ; melodia nu ţîşneşte din accentul natural al limbajului, fiindcă aici nu există limbaj. În plus, sălbaticii tratează cuvintele şi structura frazei cu o libertate extraordinară. Compozitorul unui cîntec nou este nu rareori obligat să-i explice acestuia textul. Ne putem întreba, aşadar, cum ar fi putut el să urmeze modulaţia naturală a cuvintelor. Pe scurt, muzica vocală a primitivilor nu se află, cel mai adesea, în conexiune naturală cu limbajul ; ea este o simplă succesiune de sunete muzicale cîntate cu ajutorul vocii [19]. Adevăratul recitativ este o formă secundară a limbajului poetic ; structura lui este influenţată de muzică, însă el nu constituie modelul originar al muzicii.

Se cuvine să adăugăm că aceste cîntece primitive se mişcă pe o scară îngustă ; adeseori, de pildă în Ţara de Foc, în insulele Fiji sau la unele triburi din nordul Americii, ele nu sînt decît mişcări ritmice pe o notă. Simţul măsurii, şi e aici o teză dragă lui Wallaschek, pe care o vom reîntîlni, pare să se fi dezvoltat cu multă vreme înaintea melodiei.

La ce bun, de altminteri, pentru a explica muzica, acest ocol prin limbaj ? Muzica este expresia emoţiei ; limbajul este, în cea mai mare parte, expresia gîndirii. Muzica este pentru cuvînt ceea ce este desenul pentru scriere. Nimeni n-a susţinut vreodată că desenul se trage din scriere. Cuvînt şi muzică provin dintr-un izvor comun şi se dezvoltă simultan [20].

Şi, cu siguranţă, ar fi încă şi mai legitim să spunem, ca Jespersen, că limbajul uman a ieşit dintr-un fel de nebuloasă muzicală în care elementele figurate ale vorbirii s-au condensat puţin cîte puţin.

Dacă privim bine lucrurile, Spencer are împotriva lui faptul decisiv că, spre deosebire de vorbire, muzica este constituită din înălţimi determinate şi din intervale fixe. Sunetele intermediare nu apar niciodată. În cazul limbajului, dimpotrivă, folosim toate sunetele cuprinse în registrul vocii vorbite, fie că ele coincid sau nu cu notele gamei. Cum bine a observat Aristoxene din Tarent, vocea vorbită este continuă. „Într-adevăr, atunci cînd vorbim, vocea variază în înălţime, în aşa fel încît ea nu pare să se întrerupă nicăieri." Aceasta este diferenţa radicală dintre muzică şi vorbire după toţi teoreticienii moderni şi după toţi teoreticienii antichităţii. Revenind asupra acestui subiect la o distanţă de douăzeci de ani [21], Stumpf îşi confirmă doctrina iniţială : „Diferenţa dintre cîntec şi voce constă în folosirea de către voce a modificărilor continui alături de cele discontinui, pe cînd modificările de înălţime continui sînt excluse din muzică, aşa cum bine au observat grecii."

Asta nu vrea să însemne că între vocea vorbită şi vocea cîntată nu există forme intermediare, pe care Stumpf le grupează sub numele de „Sprachgesang", precum în parlando şi în portamento. În „Singendes Sprechen" se

formează insulițe de cîntec, „feste und diskrete Tonhöhen“ *. Vocea umană și instrumentele cu arcuș pot realiza înălțarea și coborîrea sunetului în mod lent și gradat, aproape fără discontinuitate. Se știe că unii artiști moderni au făcut din aceasta un procedeu estetic. Ne vom mărgini să cităm aici cîteva rînduri ale lui Boris de Schloezer despre Schönberg [22].

„Schönberg marchează extrem de exact înălțimea sunetului, durata lui ; prin urmare a cîntecului. Dar vocii, cuvîntului, silaba fiind atacată la înălțimea dorită, îi se lasă libertatea de a devia, urcînd sau coborînd, întocmai intervalul de timp marcat de autor. Or, tocmai această libertate de inflexiune diferențiază vorbirea de cîntec. Fiecare dintre notele acestui recitativ foarte special nu este, în fond, decît un fel de punct de reper ; ansamblul acestora din urmă constituie linia melodică, dar, între fiecare dintre aceste puncte de reper, vocii umane i se îngăduiê orice libertate. Procedeul a fost pentru prima oară folosit de compozitor în ale sale *Gurrelieder*.

Am putea spune că, într-un anume sens, cîntecul sărăcește cuvîntul vorbit, purificîndu-l, căci dintre numeroasele sonorități imprecise care sînt incluse în cuvînt, el nu eliberează, subliniindu-le, decît un număr restrîns ; procedeul lui Schönberg adaugă pe drept cîntecului acest clarobscur sonor care-i subliniază caracterul expresiv, emoțional, și introduce în sistemul semitonurilor temperate întreaga strălucire a diviziunilor infinite ale tonului.“

Dar există un ce muzical în vorbirea pasionată, iar doctrina lui Spencer a pus bine faptul în lumină. Wallaschek, care-l combate pe Spencer, nu are de gînd să-l nege. Cînd un negru botocudo cere ceva cu pasiune, vocea sa devine un cîntec monoton. Ca și cum sărăcia limbajului său ar fi înnobilată de puterea

* „Melodia vorbirii“ ; „vorbire cîntată“ ; „nivele de ton ferme și discrete“.

sunetului. Spencer a atras de asemenea atenția că, în adunările religioase, rugăciunea spontană se transformă adeseori într-un fel de recitativ muzical [23]. Muzica imanentă discursului capătă adeseori o forță de sugestie ieșită din comun [24]. Brissaud vorbea pe bună dreptate de cîntecul limbajului, a cărui dispariție constituie afazia de intonație [25]. Melodia verbală, cîntecul limbajului se amplifică peste măsură în unele forme de excitație ; e vorba de verbigerația lui Kahlbaum, de litania declamatorie a lui Chaslin.

Vorbirea conține un element ritmic avînd timpi puternici și timpi slabi, deoarece consumul de aer nu este continuu, deoarece emisia respirației nu se face într-o manieră cu regularitate egală. Sievers a arătat bine că durata grupurilor de suflu depinde de doi factori opuși :

1) Un factor exclusiv verbal, care tinde către diversitate ;
2) Un sentiment ritmic, care tinde către uniformitate.

Cu cît cel ce vorbește își dirijează mai mult atenția spre diviziunea logică a discursului, cu atît este mai slabă influența sentimentului ritmic nivelator, și invers. Dimpotrivă, ritmul domină în vorbirea indiferentă de toate zilele și în vorbirea pasionată.

Realitatea este și mai complexă.

În vorbire interferează trei ritmuri : ritmul mecanic al emisiei fonetice, ritmul logic al discursului verbal, ritmul afectiv al atitudinii subiacente. Fraza nu este doar o unitate fonetică în care se cuprind grupuri de suflu, grupuri expiratorii ; ea nu se mărginește să grupeze silabe slabe sau unele puternice, să construiască figuri ritmice elementare, supuse ritmului respirației. Cantitatea fenomenelor intervine o dată cu lungimea grupului fonetic din care silaba face parte, cu accentul de in-

tensitate al cuvintelor, cu accentul frazei, cu deplasările de intensitate ale accentului emfatic.

Vorbirea urmează, de asemenea, o anumită curbă melodică. Fără a vorbi despre accentul de înălţime al unor limbi, există variaţiile de înălţime ale intonaţiei emoţionale sau logice.

Afectivitatea orientează limbajul spre muzică, fără să facă din el chiar o muzică. Se afirmă ritmul, intonaţia tinde către intervale fixe. În spatele continuităţii se întrezăreşte discontinuitatea. Există în cuvînt o muzică implicită. Seashore merge chiar pînă la a presupune că simţul înălţimii n-ar depinde de educaţia muzicală şi că ei s-ar dezvolta la copil înaintea oricărei educaţii muzicale, prin simplul exerciţiu al vorbirii.

Dar muzica este altceva decît vorbirea şi fără îndoială că nu din vorbire a provenit ea, ci din întreaga ritmică a vieţii şi a gîndirii şi, la drept vorbind, din muzica însăşi, din crearea melodică şi armonică a lumii sunetelor. Motricitatea afectivă, sonoritatea afectivă nu înseamnă decît zgomot şi mişcare, iar pe acestea trebuie să le rafinăm pentru a face din ele muzică.

E corect să recunoaştem că vocea a putut servi la analiza acestei diade nedefinite grav-ascuţit, la constituirea ei în scară muzicală. Alături de instrumente şi de speculaţiile teoretice, Stumpf atribuie diferenţei dintre voci un rol în constituirea intervalelor muzicale. La fel, Urbain caută în voce motivul persistenţei octavelor, a cvintelor şi a cvartelor tonale.

Muzica şi declamaţia

„Muzica este oarecum pantomima accentului cuvintelor" [26]. Niciodată Grétry nu uita să declame versurile înainte de a le pune pe muzică. O consulta pe d-ra Clairon pentru

duetul lui Sylvain ; copia în muzică intonaţiile, intervalele şi accentele ei [27].

Înaintea lui, Lully [28] luase ca model declamaţia actorilor. „Dacă binevoiţi să cîntaţi muzica mea, duceţi-vă şi ascultaţi-o pe Champmeslé", spunea el.

Declamaţia lui Lully corespunde adevărului teatral din vremea aceea : ideal oratoric chiar mai mult decît dramatic. Fraţii Parfaict spun că, în genul tragic, expozeul actorilor este o manieră de a cînta şi o amintesc tocmai pe Champmeslé [29]. Boileau (conform lui Brossette) şi abatele Du Bos atestă caracterul cantabil, impetuozitatea şi trăsăturile exagerate ale acestei declamaţii, după ei necesare în teatru. O melopee impetuoasă, emfatică, notată cu precizie, aceasta era declamaţia tragică pe atunci şi aşa o va descrie Voltaire.

Astfel marile trăsături exagerate, înfăţişarea puternică şi pompoasă a tragediei din secolul al XVII-lea trec în recitativul lui Lully. Subliniate de muzică, rimele şi cezurile jalonează sunetele melodiei, care capătă un fastidios aspect mecanic. Rezultă o proliferare de anapeste, iar declamaţia se scurge în sacade monotone.

Recitativul aservit limbajului ritmic al versificaţiei se abandonează rareori sentimentului însuşi, pe care nu-l decalchează decît prin limbaj, fără eflorescenţă melodică [30]. El intensifică sub raport muzical „sforăitul tragic". Rousseau şi enciclopediştii, se ştie, au dezaprobat această tehnică şi au osîndit caracterul ei artificial.

Diderot arată neîndoios că trebuie să considerăm declamaţia ca pe o linie, iar cîntecul ca pe o altă linie, care ar şerpui peste prima : cu cît această declamaţie tip a cîntecului va fi mai puternică şi mai adevărată, cu cît cîntecul care i se adaptează o va întretăia în mai multe puncte, cu atît va fi el mai adevărat şi mai frumos ; accentul este pepiniera melodiei.

Dar în acelaşi timp el se ridică împotriva sentinţelor ingenioase, a madrigalurilor lui